cahiers du CINEMA

Alfred Hitchcock
Jean-Luc Godard Jean Renoir
Mizoguchi Kenji



numéro spécial 7 francs

numéro 186 janvier 1967

SUPPLEMENT SONORE : LA VOIX DE RENOIR

Nous sommes heureux d'offrir à nos lecteurs la possibilité d'entendre tout à loisir, sur leur électrophone, des extraits de l'entretien que Jean Renoir nous accorda au mois de juillet dernier. La voix du cinéaste, ses intonations, sa façon d'enchaîner ses phrases ou d'hésiter sont autant d'expressions de l'homme même, qu'elles nous rendent plus proche et familier. Renoir le remarque : « Les gens sont convaincus, pas du tout par des arguments : ils sont convaincus par le son d'une voix », et cette vérité seule aurait suffi à justifier que, ayant donné la parole aux cinéastes, nous voulions maintenant leur rendre la voix. C'est, par ailleurs (l'événement mérite d'être souligné), la première fois en France qu'une revue de la presse écrite édite un pareil supplément sonore.

Signalons encore que la réalisation de ce disque souple (repiquage et pressage) est due aux « Editions Spécial Sonore - Cl. Claude-Maxe », que pour l'entendre dans les meilleures conditions il faut le placer sur un disque normal, que sa vitesse d'écoute est de 33 tours, et qu'enfin, pour les électrophones H.F. dont la tête de lecture a été allégée en dehors des normes, il convient de tarer celle-ci d'un poids de 5 g.

Les œuvres
qui manquent de valeur artistique,
quelque avancées qu'elles soient
au point de vue politique, restent
inefficaces. — Mao Tsé-toung.

cahiers du



No 186 JANVIER 1967


« La Comtesse Hong-Kong » de ...les Chaplin : Sophia Loren.


« Les Petites Marguerites » de Vera Chytilova

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 8, rue Marbeuf, Paris-8e.
Rédaction : 5, rue Clément-Marot, Paris-8e - Téléphone : 359-01-79.

le cahier des lecteurs

De M. Jake Grassi : « Je lis vos quatre lignes sur *Modesty Blaise*, complètement gratuites... Si Joseph Losey se « déboutonne », il fut un temps où vous vous déculottiez. Comme il se trouve que j'écris présentement sur le cinéma, je me permets une question sur ce second éreintement facile de *Modesty* (et compte tenu de la trop belle unanimité de votre rédaction à son égard) : êtes-vous tellement sûrs d'être en règle avec votre bisexualité — cinéphilique, il s'entend ?... Plutôt que d'éreinter à tort et à travers (votre misogynie envers Varda et Zetterling — *Les Créatures*, bien sûr, ne méritaient même pas une note pour sa sortie, et où est la critique sur *Jeux de Nuit* promise dans le 183 ?), vous feriez mieux de vous battre pour qu'on présente à Marseille ne serait-ce que *Prima della rivoluzione, Nicht Versöhnt, I Pugni in tasca, L'Homme au crâne rasé, Uccellacci e Uccellini*, car j'en ai marre d'aller relancer chaque semaine les directeurs des deux salles d'Art et d'Essai de cette ville.

Notre bisexualité demeure, mais nous n'envisageons pas le passage à la tri, et sur Modesty *notre unanimité demeure. Mais peut-être faudrait-il revenir sur le plutôt méconnu* King and Country *? Question misogynie, je vous signale que nous fûmes les premiers à défendre Paule Delsol, à parler de Juleen Compton et à reparler de Leni Riefensthal. En plus, nous admirons farouchement Vera Chytilova. Quant à Varda, elle a bénéficié ici de la critique la plus favorable qu'on pût faire sur son film. Et Zetterling : elle eut droit à un entretien et ses* Amoureux *furent défendus. Cela dit, pour* Jeux de nuit, *nous plaidons coupable : ce film fait partie de notre lot de critiques en retard — faute de monde ou de temps. Cela m'amène à la question « bagarre » : nous passons justement tant de temps à nous occuper de films en souffrance que nous manquons parfois de temps pour en écrire. Qui plus est, sur ce terrain, Marseille n'est pas trop mal placée : il y a eu sous le patronage des Cahiers une Quinzaine du Nouveau Cinéma, voici deux mois.*

De M. Jacques Darquier, une déclaration d'enthousiasme pour le livre de Truffaut sur Hitchcock « aussi enrichissant pour la connaissance d'Hitchcock que pour la nôtre propre. J'espère ne pas être le seul à vous demander de féliciter Truffaut et de le remercier... Bilan 66 : j'ai aimé que vous défendiez Hawks, contre Cournot et marées, et que Comolli ait descendu en flammes les bolides poussifs de Lelouch. Tout est là : défendre le vrai contre le faux, la vie contre l'esbrouffe ! »

De Rémo Forlani : un P.S. à sa liste des dix de l'an: « 200 000* : *Les Amours d'une Blonde* (le film le plus sordide de tous les temps - Prix Dupont 66), 300 000* *Au Hasard Balthazar* (Le film le plus con de tous les temps - Prix l'étain 66) ».

Bertrand Tavernier nous prie de signaler que : « 1° Jean-Luc Godard n'a lu mon article sur Ford qu'une fois imprimé dans « Présence du Cinéma ». Cet article m'avait été commandé par Jacques Lourcelles, rédacteur en chef de la revue. Il n'a donc pas été question que j'hésite entre « Présence » et les « Cahiers ». 2° « Présence du Cinéma » n'est pas édité par le « Terrain Vague ». Tout ceci est sans importance, mais puisqu'on nous demande de nous « rallier », mieux vaut ne pas faire d'erreur sur les positions « antagonistes ». *Nous vous rappelons, cher Bertrand Tavernier, qu'il nous était plus exactement demandé de « faire la paix à l'ombre de la cinémathèque ». Le reste, effectivement, n'a pas une telle importance. Quant à nous, nous conservons notre liberté, à savoir celle d'écrire, si ça nous chante, que « Positif », par exemple, est édité par les Jésuites.*

D'un de nos nombreux amis finlandais : « Je veux vous faire savoir que j'ai, moi, déjà, le mois passé, renouvelé, pour un an, mon abonnement à votre revue bien-aimée, dans l'espérance, bien entendu, que, enfin, il y aurait quelque chose d'autre, dans les Cahiers, que du cinéma. Malheureusement, ma définition de cette autre chose reste négative : surtout pas d'essai par Delahaye sur les avions de la Première Guerre mondiale. Si ça vous intéresse je vous confie le secret peu tourmentant de ma désillusion cinématographico-critique, comme de la fin ultérieure de mon activité dans cette ligne générale : j'étais critique, je ne le suis plus. D'abord, en janvier, j'écrivais comme tout le monde, puis sous l'influence L. S. Dienne de la lecture fanatique des « Cahiers », mon écriture devint peu à peu si cérébrale que personne n'y pouvait rien comprendre, ni peut-être moi. Sauf — c'était là mon espérance folle — vous. Mais le point décisif fut atteint en juillet quand je lus l'article du déjà mentionné Delahaye sur *Red Line* 7000 de Hawks et crus m'apercevoir que, me semble-t-il, j'avais déjà écrit presque la même chose en avril quand le film sortit chez nous... Bien sûr, je voulais m'identifier aux « Cahiers », mais pas avec un névrotique comme Delahaye. » *Ça doit faire en effet un certain choc, quand on écrit sur le cinéma, de s'apercevoir qu'on marche sur les traces de Delahaye : nous compatissons. Nous vous signalons que la tendance consistant à parler de quelque chose d'autre (sans guillemets) existe bien aux « Cahiers », mais elle est fortement contrariée par ceux qui se demandent où ça pourrait bien nous mener (et qui ont demandé à Delahaye de publier à l'extérieur son essai sur l'aéronautique irlandaise). Par ailleurs : parler de L.S.D. chez nous, c'est un peu parler de corde dans la maison d'un pendu, car notre farouche opposition à cette drogue nous a valu les solides inimitiés de quelques sectes d'initiés qui nous comparent — ou peu s'en faut — à Néron persécutant les chrétiens.*

De M. J.-J. Bonnard (devenu, sur la foi de la publicité, élève du « Conservatoire Indépendant du Cinéma français ») : « J'ai en mains le dernier numéro des « Cahiers », et j'y retrouve ce que j'espérais ne plus y trouver : une publicité qui paraît dans votre revue depuis le No 172 — plus d'un an !... Il n'y a plus pour moi maintenant que deux choses qui comptent : quitter ce cours, où l'enseignement qu'on y donne me semble relever surtout du bluff... et aussi vous mettre au courant de certains résultats de votre publicité... qui nous a semblé, à nous, naïfs, d'avoir été patronnée par les « Cahiers », et tout son conseil de Rédaction, avec messieurs Truffaut, Rivette, Godard compris... Je ne vous demande pas de publier de rectificatif, ou de vous excuser d'avoir envoyé des lecteurs dans ce genre de lieu — sans doute y avez-vous déjà pensé vous-même ?...

P.S. : Demande d'emploi : apport de sang nouveau pour un ciné-club ! Connaissez-vous à Paris même un ciné-club dans lequel nous pourrions, à une dizaine, nous introduire pour mieux aborder le cinéma ?... »

Vous soulevez là deux questions délicates : 1) L'enseignement du cinéma. Peut-on enseigner le cinéma ? Oui, certainement en ce qui concerne la pure technique, auquel cas bien des écoles peuvent faire de vous un excellent opérateur. Pour toutes autres opérations techniques : nulle voie meilleure que de les apprendre « sur le tas ». Et puis... les oublier, au sens où Renoir disait, dans son récent entretien (« J'enseignais à ces jeunes gens à mépriser la technique ») qu'il faut, pour l'oublier, la connaître suffisamment. Pour le reste (qui est, peut-être, l'essentiel) : voir des films. Et là, la cinémathèque à Langlois est le lieu où se sont formés quelques générations de cinéphiles et cinéastes...

2) La publicité dans la presse et dans les Cahiers en particulier : *les revues peuvent-elles être tenues pour garantes de la valeur des produits ou organismes qui achètent des espaces dans leurs pages ? Certainement non. Et une revue de cinéma doit-elle se passer de publicité ayant trait au cinéma ? Pourquoi, si cette aide lui permet d'assurer l'équilibre de son budget ? De toute façon, question publicité, nous regrettons tous le temps où « Mercédès » nous prenait pour support. C'est même la seule publicité qui ait jamais fait chez nous l'unanimité.*

Michel DELAHAYE.

Un gala Hitchcock pour les lecteurs des Cahiers

Le mercredi 8 février aura lieu au **Studio Action** (9, rue Buffault, Paris-9e, Mo Lepeletier, tél. : TRU. 80-50), le gala d'inauguration de l'hommage à Alfred Hitchcock, présenté par François Truffaut, et **réservé aux lecteurs des Cahiers.** Ceux-ci, contre présentation de ce numéro de la revue, ouvert à cette page, à la caisse du cinéma, obtiendront une entrée gratuite pour cette séance de gala.

Se présenter au cinéma pendant la semaine du 1er au 7 février pour y retirer ses places.

BON POUR UNE PLACE

CACHET DU STUDIO ACTION

le cahier des autres

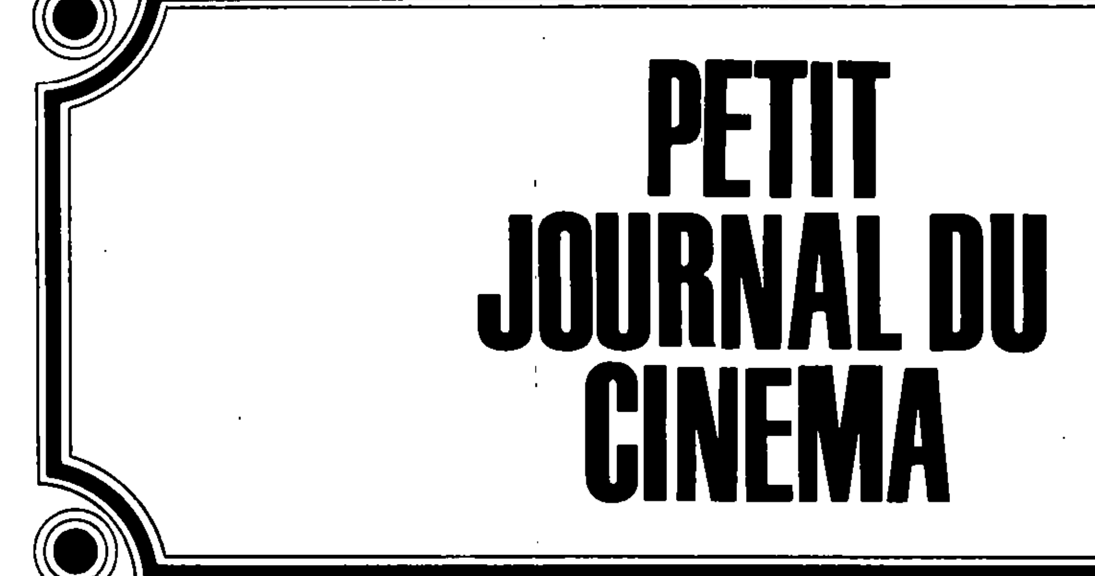
On a pu lire dans le nº 113 du *Nouvel Observateur* sous le titre doublement abusif : « La honte de la profession » (doublement, en effet, puisqu'il est extrait d'un texte où l'expression ne désigne pas les *Cahiers*, comme, en en faisant un titre, on le laisse entendre, mais les romanciers), les lignes suivantes :
« *Les* Cahiers du Cinéma *ont publié un numéro spécial intitulé : « Film et roman : problèmes du récit ». Toute la littérature internationale, bonne et souvent moins bonne, y a collaboré. On a droit à des réponses brèves ou interminables aux questions posées par les* Cahiers, *réponses qui vont du raisonnable au lieu commun en passant parce qu'on est bien forcé d'appeler, faute d'un terme plus adéquat, le « style » des* Cahiers du Cinéma. *C'est ainsi que, sous la signature de Christian Metz, on peut lire :*
« Syntaxe n'est pas poncif. Ainsi, la « syntaxe », toujours aussi mal nommée se porte néanmoins fort bien. Mais beaucoup de malentendus viennent de ce que l'on confond souvent : « syntaxe » et *poncif* (ou cliché). »
Tout n'est pas de cette farine ainsi que le prouve le texte de notre ami Michel Cournot dont nous sommes heureux de reproduire ces extraits (...) »
Suit la réponse de Cournot effectivement amputée d'un passage essentiel.
Bien qu'inattendue (nous inclinions plutôt à penser que le snobisme compenserait, comme souvent, l'incompétence), une telle attaque était, après tout, dans l'ordre des choses. Aussi ne l'aurions-nous pas même relevée si la malveillance ne s'y était affichée comme assez bornée, hargneuse et inculte pour en devenir attendrissante et mériter un supplément d'information. Il est en effet attendrissant d'*imaginer* (nous en sommes réduits à cela, puisque « les bruits de la ville » circulent *anonymement* de bouche à oreille) Jacques-Laurent Bost incapable de résister au désir et au ridicule d'assouvir *sous* le nom d'Yvette Romi (c'est ainsi que la chose se présente) les rancœurs de Claude Tarare. Le voilà donc parti à la recherche du « style *Cahiers* » dans le seul numéro où, par hypothèse, celui-ci (si tant est qu'il existe) ne peut se manifester puisque notre intervention ne s'est pas, cette fois-ci, située au stade de l'écriture. On se précipite donc, et l'on tombe sur une phrase nécessaire et limpide de Christian Metz. Malchance !
Due au hasard ? Pas tout à fait. On évite Ricardou et Pasolini (sans doute sait-on qu'ils ne font pas vraiment partie de la maison), Faye (n'a-t-on pas déjà lu son nom quelque part ?) et Pingaud (on le rencontre parfois aux *Temps Modernes* ou même à l'*Observateur*) qui auraient pourtant, à tout prendre, mieux fait l'affaire que celui sur qui l'on se rabat en désespoir de cause et qui répond donc au nom (sans doute inconnu) de Christian Metz. Et là, malgré tout : très grande malchance !
Sans doute Christian Metz partage-t-il suffisamment nos vues sur bien des points pour nous avoir déjà donné deux de ses études, sans doute lit-il (lui) les *Cahiers*, il n'empêche que son style leur doit peut-être moins qu'à, par exemple et en vrac : L'Ecole Normale, Saussure et Lévi-Strauss et que l'on peut en juger dans *La Revue d'Esthétique*, *Critique* et *Communications* (entre autres) au moins aussi souvent que dans les *Cahiers*.
C'est d'ailleurs le dernier numéro de *Communications* (où l'on peut lire de Metz : « La grande syntagmatique du film narratif ») que *Le Nouvel Observateur* conseillait, il y a quelques semaines (nº 108), à ses lecteurs en même temps que le dernier numéro de *Tel Quel*. Et il se trouve — bien curieuse coïncidence encore — que notre numéro spécial contenait quelques remarques de J.-L. Baudry, J. P. Faye, P. Klossowski, C. Ollier, J. Ricardou, E. Sanguineti, N. Sarraute, C. Simon, P. Sollers et J. Thibaudeau (pour nous en tenir aux collaborateurs de *Tel Quel*) un peu trop éclairantes pour ne ressortir qu'au « raisonnable » et au « lieu commun », fût-ce en passant par « le style *Cahiers* ».
Seulement voilà, peut-être s'agit-il là, aux yeux de notre observateur frivole, de la « moins bonne littérature », comme il dit, de celle sans doute qui « secoue trop le cocotier » comme le remarquait assez plaisamment Jeanson. Peut-être alors n'y a-t-il pas toujours assez à la rédaction des pages dites « littéraires » du *Nouvel Observateur* — qui de *ton*, (à défaut de *style*), ne sont, en revanche, pas dépourvues ! — de ce dont nous sommes, pour notre part, assez soucieux : la cohérence.
Considérer le style de Christian Metz comme l'archétype de celui des *Cahiers*, c'était nous faire beaucoup d'honneur. Un honneur analogue à celui que l'on pourrait faire au *Nouvel Observateur* en tenant le style de Jean Pierre Faye, par exemple, pour caractéristique de cet hebdomadaire, sous prétexte qu'on a pu récemment y lire son attaque, fort bien venue celle-là, du livre de Dominique de Roux.
Enfin, pour ce qui est de Michel Cournot, il n'est certes pas, lui non plus, de la même farine que certains de ceux qui l'appellent leur « ami ». Il ne nous déplairait d'ailleurs pas de le lire, lui, un peu plus souvent, le mercredi matin.

Jacques BONTEMPS.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS ● Inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef-d'œuvre

	Michel Aubriant (Candide)	Jean de Baroncelli (Le Monde)	Robert Benayoun (Positif)	Jean-Louis Bory (Le Nouvel Observateur)	Albert Cervoni (France Nouvelle)	Henry Chapier (Combat)	Michel Delahaye (Cahiers)	Jean Narboni (Cahiers)	Georges Sadoul (Les Lettres françaises)	André Téchiné (Cahiers)
Le Père Noël a les yeux bleus (Jean Eustache)		★★	★	★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★	★★	★★★★
Les Sans-espoir (Miklos Jancso)	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★	★★	★★	★★★
Les Professionnels (Richard Brooks)	★★★	★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★	★★	★	★	★
Brigitte et Brigitte (Luc Moullet)	★	★	●	★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★	★★★
Le Révolutionnaire (Jean-Pierre Lefebvre)		★	●	★★	★★	★★★	★★★★	★★	★	★★★
Le Manuscrit trouvé à Saragosse (W. J. Has)	★★		★★★★	★★★	★★	★★	★	★	★	●
Dracula, Prince des ténèbres (Terence Fisher)			★	★★★		★★	●			
Billy le menteur (John Schlesinger)	★	●	★★★	★★★	★	★	●	●	★	
Darling (John Schlesinger)	★	★	★★	★	★	★	●	●	●	★
La Grande Vadrouille (Gérard Oury)	★★	★	●	●	●	★★	★	★	★	
L'Homme de la Sierra (Sidney J. Furie)	★		●	★★	★	●	★	★	●	★★
Tiens bon la rampe Jerry (Gordon Douglas)	●		★	★★	★★	★	●	●	★	
Hawaï (George Roy Hill)	●	●	★	●	★★	★	●		★	
L'Homme à la tête fêlée (Irvin Kershner)			★★	●		★	●	●		
Incubus (Leslie Stevens)	●	★	★	★	★	★★	★	●		●
Le Chevalier de Maupin (Mauro Bolognini)	●		★	●	★	★	★	★	●	●
Le Roi de cœur (Philippe de Broca)	●	●	★	★	★★	●	●	●	★	●
Les Fusils du Far-West (David Lowell Rich)			●			★		●		●
Triple Cross (Terence Young)	★	●	●	●	●	★	●	●	●	
Rien ne sert de courir (Charles Walters)		●	★	●		●	●		●	
Le Commissaire San Antonio (Guy Lefranc)			●					●		●
Monsieur le P.D.G. (Jean Girault)	●		●					●		●



PETIT JOURNAL DU CINEMA

Itinéraire de Montgomery Clift

Rares sont, parmi les grands acteurs américains de l'après-guerre, ceux qui, comme Montgomery Clift, Brando,



Avec Macha Méril : « L'Espion » de Raoul Lévy, 1966

Newman et Widmark (et par opposition à Burton ou O'Toole), sont essentiellement américains, c'est-à-dire nés aux U.S.A. et ayant une expérience théâtrale qui les fit jouer à Broadway et non à Londres, Tennessee Williams et non Shakespeare.

Est-ce d'ailleurs un hasard si, comme Marlon Brando, Clift naquit à Omaha, dans le Nebraska (le 17 octobre 1920) ? Son père était directeur d'une banque. Mais, dès son enfance, Montgomery Clift fut passionné par le théâtre. De 1920 à 1933, il vécut tour à tour à Chicago, New York et St-Moritz (Suisse) où il passa un an dans une école privée. En 1933, à l'âge de 13 ans, il joue son premier rôle dans « As Husbands Go » puis, jusqu'en 1945, il se consacre exclusivement au théâtre, jouant successivement « Fly Away Home », « Jubilee », un musical de Moss Hart et Cole Porter, « Dame Nature », « The Mother », « There Shall be no Night » de Robert Sherwood avec Alfred Lunt et Lynn Fontanne, « The Skin of our Teeth » de Thornton Wilder, avec Fredric March et Tallullah Bankhead, sous la direction d'Elia Kazan, « The Searching Wild », « You touched Me » de Tennessee Williams. Refusant toute concession, il renonce aux propositions de films qu'on lui offre jusqu'à ce que Howard Hawks envisage de lui faire jouer le second rôle masculin de « Red River », aux côtés de John Wayne. Séduit par le script, il accepte et débute donc au cinéma par un western. Rescapé d'un massacre commis par les Indiens, il est recueilli par John Wayne qui le considère comme son propre fils, mais, au fil de l'histoire, c'est à Wayne qu'il s'opposera jusqu'au dernier combat qui, grâce à Joanne Dru, laissera la vie sauve aux deux antagonistes. Comme le personnage de Jack Lemmon dans « Cowboy », ou de Ricky Nelson dans « Rio Bravo », celui de Clift dans « Red River » est le type même du « tenderfoot » qui, ignorant tout des coutumes de l'Ouest, les trouve trop rudes, et peu à peu s'y habi-



Avec Lee Remick : « Wild River » de Elia Kazan, 1960

tue, finissant par les faire siennes.

La même année (1948), Fred Zinnemann, fait de lui la vedette de « The Search », film sur les enfants libérés des camps de la mort nazis et qui ne parviennent pas à se réadapter à un monde dont ils n'ont connu que morts et atrocités. Clift y recueille un de ces enfants déboussolés et, à l'issue du film, réussit à le rendre à sa mère qui le recherche à travers l'Allemagne dévastée. Malgré la faiblesse de la réalisation, le film, plus que « Red River », annonce les prochains rôles de Clift, ceux d'un homme jeté en plein chaos et luttant contre les éléments les plus divers. Mais cette fois Clift est de l'autre côté de la barrière, puisque c'est auprès de lui que le jeune Karel Malik trouve un refuge et même l'impression d'un réconfort familial.

« The Heiress » de William Wyler (d'après « Washington Square » de Henry James) donne à Clift le rôle de Morris Townsend, qui brigue la fortune dont va hériter Catherine Sloper (Olivia de Havilland). Il n'aime pas la jeune fille mais pour s'approprier son héritage il lui promet de l'enlever et de l'épouser. Elle accepte, et le jour même de l'enlèvement, il l'abandonne. Les années passent, et Catherine accepte une nouvelle fois de l'épouser, mais pour pouvoir à son tour l'abandonner, par vengeance.

« The Big Lift » place Clift encore une fois au cœur même de l'Allemagne déchirée de l'après-guerre. Pilote, il s'éprend, dans le film de George Seaton, d'une jeune Allemande, Cornell Borchers. A chaque escale (il participe au pont aérien qui dessert Berlin), il la revoit, et finalement décide de l'épouser et de l'emmener avec lui aux U.S.A.

Il découvre alors qu'elle ne l'aime pas et qu'elle lui a menti, pour, grâce à lui, aller en Amérique et y retrouver l'homme qu'elle aime et qui l'attend là-bas.

« A Place in the Sun » (1951), remake par George Stevens d' « An American Tragedy » de Josef von Sternberg, donne à Clift le rôle de Phillip Holmes. Ambitieux, il séduit une jeune employée (Shelley Winters) qui bientôt attend un enfant de lui ; puis il tombe amoureux d'une riche héri-



Avec Elizabeth Taylor : « Suddenly Last Summer » de Joseph L. Mankiewicz, 1959

tière (Elizabeth Taylor), mais entre eux se dresse alors la petite employée. Il décide de la tuer en la noyant mais, au dernier moment, hésite. Le canot sur lequel ils se trouvent ne s'en renverse pas moins, et Shelley Winters meurt noyée. Le procès qui suit cet accident se termine par la condamnation à mort de Clift, qui comprend alors qu'à défaut d'avoir réellement tué, le simple, fait d'avoir voulu tuer suffit à le condamner aux yeux de Dieu comme à ceux des hommes. Le talent de Clift, beaucoup plus que la mise en scène de Stevens, fait la qualité du film. C'est au cours d'une très belle scène que Clift, voyant un tableau représentant Ophélie, pense à tuer celle qui le gê-

ne ; première ébauche de ce double monde de rêve et de possession que Mankiewicz (« Suddenly last Summer ») et Huston (« Freud ») porteront à la perfection. Comme pour « The Search », Clift se voit nommé avec ce film pour l'Academy Award, qui lui échappe au profit de Bogart (« The African Queen »).

« I Confess », d'Alfred Hitchcock, fait une nouvelle fois de Clift une victime. Prêtre canadien prisonnier du secret de la confession, il se voit accusé d'un meurtre qu'il n'a pas commis mais dont il ne peut révéler le coupable. Lavé de tout soupçon par la propre femme du meurtrier, il n'en reste pas moins et pour toujours coupable aux yeux d'une foule meurtrière, et comme le lui dit l'assassin : « Je ne suis pas seul. Vous, si je vous tuais, je vous rendrais service. Mieux vaudrait pour vous être coupable comme moi ».


Avec Joanne Dru · « Red River » de Howard Hawks, son 1er rôle, 1948.

« Stazione Termini », réalisé par Vittorio de Sica pour Selznick, est en fait une seconde version de « Brief Encounter », de David Lean. Jennifer Jones y est une femme mariée et Clift un étudiant italien. Pendant quelques minutes une gare servira de décor à leurs derniers instants d'amour. Il tente de la retenir, mais elle part, et les dernières minutes de cet amour fugitif et sans avenir seront elles-mêmes gâchées par la crainte d'un scandale. Une nouvelle fois, Clift est la victime d'un amour impossible et le romantisme du couple Clift-Jones (les dialogues de Truman Capote n'y sont sans doute pas étranger) sauve une mise en scène des plus faibles, où l'intervention d'une vaste galerie d'acteurs de second plan italiens est loin d'être heureuse.

De nouveau sous la direction de Fred Zinnemann, Clift est ensuite l'un des héros de « From Here to Eternity » (1953). Ancien boxeur ayant grièvement blessé un de ses adversaires au cours d'un match, Clift se retrouve, en pleine seconde guerre mondiale, dans les forces américaines du Pacifique. Son commandant de compagnie veut le faire boxer de nouveau et comme il s'y refuse, tente de l'y obliger par tous les moyens possibles. Clift s'éprend d'une entraîneuse, et lorsque son ami Angelo Maggio (Sinatra) est mortellement blessé par un sergent sadique, il décide de le venger. Il affronte le sergent en un duel au couteau et le tue. Il déserte alors et vit avec Lorene, l'entraîneuse. Mais l'ennemi attaque et Clift décide de rejoindre ses camarades pour combattre à leurs côtés. Il est alors abattu par une patrouille américaine au moment où il se préparait à rejoindre son unité.

« Tant qu'il y aura des hommes » est le premier film où Clift meurt, mais aussi l'un des films-clés pour la compréhension du personnage de Clift, brimé par des supérieurs imbéciles et sadiques, aimant d'un amour désespéré et enfin mourant abattu par ses propres camarades de combat. Même si le travail de Zinnemann reste souvent terne, tout le rôle de Clift, toutes ses scènes (notamment ses remarquables séquences avec Donna Reed) donnent au film un romantisme quelque peu masochiste qui, avec le recul des années, n'en devient que plus attachant. Nommé une troisième fois pour l'Academy Award, Clift ne l'obtient toujours pas, William Holden le devançant pour « Stalag 17 ».

Entre « From Here to Eternity » et le film suivant, Clift reste éloigné plus de trois ans des studios, refusant les uns après les autres tous les rôles qu'on lui propose et en particulier deux propositions d'Elia Kazan : « On the Waterfront », que jouera Brando, et « East of Eden », dont James Dean sera la vedette. En 1957, Clift accepte toutefois de jouer dans « Raintree Country », d'Edward Dmytryk. Dans ce qui s'est voulu un nouveau « Gone With the Wind », il aime Eva Marie Saint et décide de l'épouser, mais Elizabeth Taylor, qui est devenue sa maitresse, lui fait croire qu'elle attend un enfant de lui. Il l'épouse alors, et découvre qu'elle est folle. Internée dans un asile, elle finit par se noyer, et Clift peut alors réenvisager son avenir aux côtés d'Eva Marie Saint. Le monde de la folie (cf. les poupées d'Elizabeth Taylor) imprègne tout le film comme un prélude à ce que seront presque tous les prochains rôles de Clift. De plus, en plein tournage, Clift est victime d'un accident d'automobile dont il sort brisé moralement et physiquement.

Son film suivant, « The Young Lions », de nouveau réalisé par Dmytryk, est le premier témoin de cette métamorphose. A la place du jeune premier de « A Place in the Sun », on ne trouve plus qu'un homme marqué, au visage couturé de cicatrices, à la démarche encore plus chancelante qu'autrefois. Une nouvelle fois, il se trouve pendant la seconde guerre mondiale victime d'officiers sadiques et de camarades antisémites car il porte le nom de Noah Ackerman. Marié à Hope Lange, il supporte donc les brimades et la perversion des militaires qui l'entourent avant de se conduire en héros au cours d'une opération militaire, ce qui lui vaut le respect de ses anciens tortionnaires. Le personnage de Clift, son apparence physique, tout concourt à une interprétation plus masochiste que jamais, où, presque à plaisir, Clift, amateur de James Joyce, se fait tabasser par des brutes galonnées

« Lonelyhearts » (1959) est le seul film de Clift à être inédit en France. Dirigé par Vincent J. Donohue, lui-même mort il y a quelques mois, Clift est un jeune journaliste ambitieux mais idéaliste qui, employé au « Chronicle », que dirige Robert Ryan, s'oppose rapidement à cet homme aigri et cynique. Le rôle de Clift au « Chronicle » est par ailleurs d'assurer une espèce de courrier du cœur qu'il signe Miss Lonelyhearts. A en croire la presse américaine, le rôle de Clift a été considérablement modifié par rapport à la pièce originale (dans laquelle il meurt), afin de préserver un happy end, et l'interprétation de Clift, est, paraît-il, trop mûre pour le rôle d'Adam White, presque un adolescent.


Le grand Sigmund : « Freud » de John Huston, 1962

Après ce « Lonelyhearts » qu'il faut tout de même espérer voir un jour en France, Clift est, pour la première fois à l'écran, l'interprète d'une pièce de Tennessee Williams : « Suddenly Last Summer ».

L'intelligence de Mankiewicz, portant à l'écran l'une des meilleures pièces de Williams, est d'avoir fait du rôle de Clift, qui n'était à l'origine qu'un faire-valoir des deux rôles féminins écrasants, l'un des principaux sinon le plus important du film. Dans la pièce, le docteur Cukrowicz est un homme sain au milieu d'un univers où la démence règne. En confiant le rôle à Clift, et sans presque rien changer du dialogue, Mankiewicz inverse brusquement la donnée initiale : le regard de Clift, perdu dans le vague, ses gestes de plus en plus hasardeux donnent le sentiment, presque insoutenable du fait qu'il s'agit d'un être a priori normal, que la folie est partout, même chez ceux qui devraient en être le plus préservés.

Pour les producteurs, dès lors, Montgomery Clift va devenir trop difficile : il refuse,

* * * * * * * * * * *

Cécile Sorel

Née Cécile Emilie Seurre, le 17 septembre 1873 à Paris, c'est presque accidentellement qu'elle délaissa la scène pour l'écran. Dès 1889 elle joua au théâtre et de 1901 à 1933 elle fut l'une des pensionnaires les plus en vue de la Comédie Française En 1909 elle interpréta « La Tosca » de Le Bargy et avec ce dernier et en 1937 Guitry lui confia le rôle de la « Française du Grand Siècle » dans « Les Perles de la Couronne ». Trois ans plus tard on la vit dans « L'An 40 » d'Yves Mirande et enfin, en 1941, dans « Les Petits Riens » de Raymond Leboursier. — P. B.

* * * * * * * * * * *

les uns après les autres, tous les scripts qu'on lui propose. Successivement : le rôle principal de « Beloved Infidel », où il devait jouer Francis Scott Fitzgerald (le rôle ira à Gregory Peck), celui de Paul Morel dans « Sons and Lovers » d'après D.H. Lawrence, le personnage du jeune homme obsédé par sa mère et préférant finalement sa carrière artistique à sa vie amoureuse allant dans le film de Jack Cardiff à Dean Stockwell, celui de Richard Dudgeon surnommé le « disciple du Diable » dans une adaptation de la pièce de Shaw et que jouera Kirk Douglas dans le film de Guy Hamilton et enfin le rôle principal d'un film qui n'a jamais vu le jour : « The 446 », où il devait être opposé à Richard Widmark.

En 1960, Clift accepte cependant « Wild River » d'Elia Kazan. Ce film nostalgique sur l'Amérique d'hier que le progrès détruit implacablement, l'une des œuvres les plus personnelles de Kazan, fait de Clift un agent du gouvernement chargé d'exproprier la vieille Ella Garth (Jo van Fleet) dont les terres empêchent la construction d'un important barrage destiné à endiguer les crues du Tennessee.

« The Misfits » de John Huston est un film dédié à la vie : comme dans « Wild River » la nature est détruite par l'homme (le fleuve impétueux est ici remplacé par des chevaux destinés à devenir de la viande pour chiens).

Avec Marilyn Monroe (morte en 1962) et Clark Gable (mort en 1960) : « The Misfits », de John Huston, 1960

Est-ce une coïncidence si ses trois principaux interprètes, Marilyn Monroe, Gable, Clift maintenant, ont disparu, témoignant par trois fois que ce film sur la vie était par là-même un film sur la mort. Une nouvelle fois Clift est le héros d'un film sur l'auto-destruction de l'Amérique, sur le moment où les Etats-Unis se trouvent pris à leur propre piège, celui de l'hyper-modernisme. Les chevaux ayant si souvent symbolisé la vie, la force de la nature, sont ici détruits par ce que certains croient être le progrès. Face au couple Gable-Monroe, Clift est assez terne, car, dès le scénario, son rôle a été amoindri.

Dans « Judgment at Nuremberg » (1961) de Kramer, Clift apparait juste quelques minutes dans le rôle de Rudolf Petersen, victime des nazis qui l'ont stérilisé. Il est nommé pour l'Academy Award, comme acteur de second plan mais ne l'obtient finalement pas.

Avec « Freud the Secret Passion », Clift retrouve John Huston et recrée la vie de Sigmund Freud entre 1895 et 1890, avec ses premières recherches, ses cauchemars, où il comprend son propre refoulement (le bracelet en forme de serpent enroulé) et enfin sa communication au congrès médical sur la sexualité chez les enfants. Faire jouer à Clift le rôle de Freud est l'idée remarquable de Huston, car rarement la vie d'un acteur et son rôle ont à ce point été confondus.

Le dernier film de Clift est une production franco-américaine, « L'Espion » (« The Defector »). Il y joue un professeur américain contacté par le C.I.A. Devenu espion malgré lui, il entre en contact avec Peter Heinzman qui, lui aussi, se trouve être mêlé aux dessous de l'espionnage international. Clift trouve en Heinzman (Hardy Krüger) un véritable ami, mais le C.I.A. veille, et Heinzman qui est en réalité un agent de l'Est est écrasé par un camion conduit par un membre des Services Spéciaux américains. Encore plus que dans ses autres films, Clift donne ici l'image de la mort. Sa démarche toujours incertaine est plus vacillante que jamais et les gros plans du film livrent un visage ravagé, déjà marqué par la mort. La dernière scène du film est d'ailleurs fidèle aux différents personnages de Clift. Son ami Heinzman vient d'être écrasé et Clift, hagard et perdu, se demande : « A quoi bon tout cela... »

Le 23 juillet, Clift meurt à New York. Il devait jouer aux côtés d'Elizabeth Taylor le rôle principal de « Reflections in a Golden Eye » pour lequel il doit être remplacé soit par Burton, soit par Mitchum.

Ayant choisi ses rôles avec soin et donc tourné très peu (17 films), Clift était parvenu, plus que beaucoup d'autres, à donner un certain style à ses différents personnages, celui d'un homme constamment à la recherche, soit du passé (« The Misfits », « Wild River »), soit de la vérité (« Suddenly Last Summer »), soit des deux (« Freud »).

Comme il le disait à Lee Remick dans « Wild River » : « J'aimerais être vainqueur, ne serait-ce qu'une fois... ». P.B.

FILMOGRAPHIE

1948 **Red River** (La Rivière rouge), de Howard Hawks.
1948 **The Search** (Les Anges marqués), de Fred Zinnemann.
1949 **The Heiress** (L'Héritière) de William Wyler.
1950 **The Big Lift** (La Ville écartelée), de George Seaton.
1951 **A Place in the Sun** (Une place au soleil), de George Stevens.
1953 **I Confess** (La Loi du silence), de Alfred Hitchcock.
1953 **Stazione Termini** (aux U.S.A. : Indiscretion of an American Wife. Station terminus), de Vittorio De Sica.
1953 **From Here to Eternity** (Tant qu'il y aura des hommes), de Fred Zinnemann.
1957 **Raintree Country** (L'Arbre de vie), de Edward Dmytryk.
1958 **The Young Lions** (Le Bal des maudits), de Edward Dmytryk.
1959 **Lonely Hearts**, de Vincent J. Donehue.
1959 **Suddenly Last Summer** (Soudain, l'été dernier), de Joseph L. Mankiewicz.
1960 **Wild River** (Le Fleuve sauvage), de Elia Kazan.
1961 **The Misfits** (Les Désaxés), de John Huston.
1961 **Judgment at Nuremberg** (Jugement à Nuremberg), de Stanley Kramer.
1962 **Freud, the Secret Passion** (Freud, passions secrètes), de John Huston.
1966 **L'Espion**, de Raoul Levy.

Lettre d'Italie ou le point sur ce qui compte

Pier Paolo Pasolini vient d'achever « La terra vista dalla luna » (« La terre vue de la lune »), l'un des sketches (avec ceux de Visconti et de De Sica) du film « Le streghe » (« Les sorcières »), avec Silvana Mangano.

« La terra vista dalla luna » se présente comme une parabole. On y retrouve d'abord le couple de « Uccellacci e uccellini », Toto et Ninetto Davoli, toujours père et fils, toujours traînant dans Rome, à la recherche cette fois d'une femme qui convienne à la fois à Toto comme épouse et à Ninetto comme mère. Ils la trouvent en la personne d'une femme du peuple (Mangano), belle, mais sourde et muette. Elle accepte leur proposition, épouse Toto et entre dans la famille. Mais ce bonheur est compromis par la pauvreté de leur demeure... Or, tout près de chez eux, une jolie petite maison est à vendre. Mais comment l'acheter ? Toto a une idée : sa femme fera semblant de vouloir se jeter du haut du Colisée (chose classique à Rome), à cause de sa misère, tandis que Toto et Ninetto feront la quête auprès des badauds. Ce qu'ils font, et tout va bien, jusqu'à ce que la femme glisse et tombe dans le vide. Le père et le fils se retrouvent seuls, comme au début du film. Ils rentrent chez eux et... retrouvent leur épouse et mère heureuse et vivante.

L'essentiel du film réside dans le fait que Silvana Mangano y est sourde et muette, c'est-à-dire que Toto et Ninetto ne


Pierluigi Aprà . « La Cina è vicina » de Marco Bellocchio

communiquent avec elle que par gestes, mimant tout ce qu'ils veulent lui dire : qu'on se souvienne, à ce propos, de la séquence finale de « Uccellacci e uccellini », quand Toto et Ninetto projettent de tuer le corbeau et se l'expliquent par gestes.

« La terra vista dalla luna » se place ainsi dans la ligne de « La ricotta » et de « Uccellacci » : un film d'idées, qui utilise les moyens de la fable pour développer un discours critique précis dans un cadre de crise.

Le film est en couleurs, et le spectacle étonnant : Sil-

vana Mangano toute vêtue de vert — cheveux verts, aussi —, Toto grimé en clown, cheveux rouges. Ninetto portant un pantalon orange et un pull-over bleu, cheveux orange vif... Laura Betti et un garçon (dans le rôle de deux touristes, qui reviennent comme un leitmotiv du film, Betti étant homme et le garçon femme) portent, eux, des vêtements coloniaux : vestes et pantalons blancs, casques de liège, etc. L'ensemble fait l'effet d'un cirque grotesque en pleine rue — car Pasolini, ne l'oublions pas, tourne en décors « naturels ». Pasolini dit : « Puisque je devais faire ce film en couleurs autant en profiter pour me défouler... »

Ensuite, Pasolini ira au Maroc tourner une adaptation de « Œdipe Roi ». La pièce sera filmée telle quelle, et les seules modifications affecteront les dialogues. Le film sera précédé d'un prologue tourné dans un petit village du Frioul, où l'on verra une famille heureuse, qui semblera d'abord très étrangère au climat du drame, mais qui se sentira peu à peu troublée, inquiétée par quelque chose d'indéfinissable, d'indicible, mais d'étrangement présent... .

Les autres projets de Pasolini suffiraient à nourrir le cinéma italien pendant des années Mais voici l'un des prochains : « Theorema », qu'il mettra en scène tout de suite après « Œdipe Roi ». Une famille bourgeoise : le père (industriel), la mère, un fils, une fille et une femme de chambre. Famille tranquille, en apparence, jusqu'à l'arrivée d'un invité, un jeune homme qui est l'incarnation même de la beauté. Beauté physique, spirituelle, morale. L'hôte les séduit les uns après les autres, hommes comme femmes, et fait l'amour avec tous. Et quand il repart, aucun n'est plus ce qu'il était avant cette « visite », chacun d'eux va connaître un nouveau destin Le père cédera son usine à ses ouvriers, la mère se dé-

Glauco Mauri et Pier Luigi Aprà : « La Cina è vicina » de Marco Bellocchio


Pier Paolo Pasolini et Toto : tournage de « La Terra vista dalla Luna »

couvrira une vocation mystique, le fils sera attiré par l'art et la peinture, la femme de chambre se réfugiera dans la superstition, et quant à la fille, l'auteur n'a pas encore décidé de son nouveau sort. Jean-Pierre Léaud sera le fils, Laura Betti la femme de chambre, Lucia Bose peut-être la mère et Orson Welles le père.

On peut dès maintenant l'avancer, « Theorema » sera le film-clé de la carrière de Pasolini. Il l'est déjà au niveau du scénario et de la conception. Un milieu bourgeois — une idéologie précise — bouleversés (et l'idéologie renversée) par l'arrivée d'un homme. Qui est-il ? Le Christ ? La Grâce ? Une idéologie nouvelle ?

Puisque Adriano Aprà parle par ailleurs du dernier film de Bernardo Bertolucci, il me reste à vous présenter le dernier film de Marco Bellocchio : « La Cina è vicina » (« La Chine voisine »), actuellement au montage. Ce « Cina è vicina » est une inscription vue sur les murs de la petite ville d'Imola pendant une campagne électorale. Voici le sujet du film, tel que me l'a raconté Bellocchio. La ville : Imola, en Emilie, la province la plus « rouge » d'Italie. Les personnages : deux frères, Vittorio et Camillo, et leur sœur, Elena. Ils sont riches, puissants dans leur milieu. Vittorio est — idéologiquement — à gauche, mais il est faible, peureux, et se borne à conseiller certaines lectures au jeune Camillo qui, lui, est un communiste pro-chinois, mais, on le découvrira par la suite, plus par goût de l'aventure et de l'originalité que par conviction profonde. Elena, elle, s'occupe énergiquement de gouverner la maison. A eux se joignent Giovanna, secrétaire d'Elena, et son fiancé Carlo, socialiste d'origine ouvrière qui projette de présenter sa candidature aux prochaines élections.

Première partie : le parti socialiste (ou social-démocrate, aujourd'hui, en Italie, c'est une même chose) désigne comme candidat, non Carlo, mais Vittorio, dont la position est plus prestigieuse. Vittorio accepte, bien que sans conviction. Dégoût de Camillo, désespoir de Carlo, suivi d'une crise dans ses rapports sentimentaux avec Giovanna. Pour profiter malgré tout de la situation, Carlo accepte de devenir le « manager » de Vittorio.

Deuxième partie : Carlo, pour entrer dans la famille, quitte Giovanna et courtise Elena. Giovanna, peinée par cet arrivisme, cède à Vittorio qui l'a toujours désirée (attention, précise Bellocchio, « désirée » et non « aimée » : « un homme comme Vittorio est un impuissant, politiquement, humainement, sinon vraiment physiquement »).

Troisième partie : Carlo « réussit » : Elena est enceinte, mais elle ne veut ni garder l'enfant, ni épouser Carlo qu'elle n'estime pas. Elle décide donc de se faire avorter. Carlo demande à Giovanna d'intervenir pour empêcher l'avortement. Giovanna n'accepte d'aider Carlo qu'à la condition que celui-ci lui fasse aussi un enfant — ce qui lui permettra de faire croire à Vittorio qu'elle attend cet enfant de lui. Carlo accepte le marché. Giovanna, par un stratagème, fait échouer l'avortement d'Elena qui, après une autre tentative tout aussi infructueuse, est sur le point de céder à Carlo. Mais Vittorio demande à Carlo d'épouser, lui, Giovanna. Carlo refuse en lui avouant qu'il va épouser Elena. Le frère et la sœur cèdent, l'une épouse Carlo et l'autre Giovanna.

Quatrième partie : Vittorio, au cours de sa campagne électorale — toujours troublée par Camillo et ses amis pro-chinois — utilise ces deux mariages pour sa propre propagande. Pendant l'une des dernières réunions, Camillo est arrêté comme provocateur. En prison, il a de longues conversations avec un détenu ouvrier. Vittorio veut faire libérer son frère, mais Camillo refuse et préfère rester en prison.

Un conseil aux spectateurs non italiens : étudier l'actuelle situation politique italienne. Tout le film est là. Parmi les interprètes, il y a Glauco Mauri (l'un des meilleurs acteurs de théâtre italiens, qui a travaillé avec De Bosio) pour Vittorio, Paolo Graziosi pour Carlo, Elda Tattoli pour Elena et Pier Luigi Aprà pour Camillo. — M. P.

* * * * * * * * * * * *

Film et roman, suite : réponse de Pierre Kast

Nous étant parvenue trop tard, la réponse de Pierre Kast au questionnaire pour cinéastes (nº 185, p. 113) n'a pu prendre place dans notre précédent numéro. La voici donc.

A) Longtemps considéré comme une sorte de « cas particulier » du théâtre (progression dramatique, spectacle à fournir, etc.) le cinéma a bien dû passer, un moment, pour un cas particulier du roman. Les textes écrits par Sartre en 1939, sur Faulkner et Dos Passos, pourraient susciter des textes symétriques, à propos de l'évolution du cinéma depuis vingt-cinq ans. Me sentant absolument incapable de répondre avec une clarté suffisante à ce questionnaire, je voudrais simplement dire que le cinéma que j'aime n'est « l'équivalent exact » de rien, pas même des romans que j'aime. Je ne crois pas que le cinéma ait quoi que ce soit à gagner à imiter l'évolution du roman contemporain.

Comme la peinture à sujet, le cinéma à intrigues me semble artistiquement mort. Je ne parle pas du commerce. Il parle assez de lui-même.

Je crois que le cinéma tend à exprimer, selon une évolution qui lui est propre, qui est souvent contradictoire, et toujours obscure, un lyrisme,

une protestation, une agression, une démolition, qui sont d'abord rigoureusement personnels. Un domaine obscur, difficile, secret, est ouvert. Je ne veux pas dire qu'il n'existe pas une signification des films. Bien sûr que si. Mais, pour autant, je ne crois pas que l'imitation de telle ou telle technique romanesque puisse se justifier d'une autre manière que strictement tactique. Sur la distance, le cinéma ira vers une forme et une technique de récit qui lui seront propres.

Je ne veux pas dire que le cinéma doive se cantonner à un domaine qui lui serait propre, l'action, le spectacle, le typique, la réduction de personnages à leurs actes — je crois que le cinéma peut tout dire, et tout exprimer, d'une ambiguïté à la James ou à la Conrad, jusqu'aux pures abstractions. D'une certaine manière, aussi, le cinéma est un art de la preuve, le véhicule privilégié de la démonstration d'une vérité — voire d'une thèse. Le tout, en même temps.

Rien d'autre à faire que de progresser durement dans la recherche d'une forme adéquate de récit. J'imagine volontiers qu'un essai philosophique, ou historique pourrait être filmé.

Nous ne parlons pas, bien sûr, des conditions de diffusion et d'exploitation des films, qui influent évidemment d'une façon décisive sur la forme des films. Aussi bien, n'y a-t-il pas de critique littéraire sérieuse à faire, sur romans couronnés par les jurys littéraires, ou entrant dans la catégorie des best-sellers. Pourtant, il est bien exact que pour des centaines de milliers de consommateurs, c'est bien ça, et ça seulement, la littérature.

B) Dire que beaucoup de jeunes cinéastes réalisent de véritables films-romans est un peu le résultat d'une confusion dans le vocabulaire, d'une incertitude sémantique.

Je crois, pourtant, que cette définition, si on la prend comme une tentative de description d'un phénomène, part d'un bon sentiment. Presque tout le cinéma moderne remet en question les procédés conventionnels de fabrication d'un spectacle. Au profit d'une recherche d'une voie personnelle. Qu'on appelle ce phénomène, « cinéma d'auteur » ou « films-roman », dans les deux cas la définition est faussée, l'étiquette insuffisante, la carte grossière, ce qui n'empêche pas le territoire d'exister, et le contenu du flacon d'être plus riche que l'étiquette.

C) La démarche même du romancier me semble trop différente de la démarche de l'auteur de films pour qu'il me paraisse aisé de sauter de l'un à l'autre. Le cinéma, pour celui qui le fait, c'est d'abord de l'action. Faire un film, c'est presque faire la guerre. Il faut être aussi pacifiste que je le suis pour savoir qu'il existe un vrai plaisir de faire la guerre. Un metteur en scène occupe dans le monde d'aujourd'hui une position voisine de celle des condottiere. Poisons et poignards inclus. Je considère trop le cinéma comme un plaisir pour imaginer qu'un plaisir aussi fort puisse être tiré de l'exercice du métier de romancier.

Mais, certainement, la comparaison des plaisirs respectifs de l'exercice de ces métiers n'était pas vraiment la question posée.

Un mot pour finir sur les rapports du public et du cinéaste. Je crains beaucoup que la mise en avant, par certains, d'un souci du public, d'un souci de l'audience, ne soit une hypocrisie, une manière de dissimuler un mépris du public. « Il faut dire ce qu'on a à dire, disait Renoir, et ne pas s'occuper d'abord de savoir si on sera entendu. » Rien de plus juste, je le crois. Tous ceux que j'ai entendus se faire du souci, redouter de passer au-dessus de la tête du public, étaient justement ceux dont la pensée était si pauvre, qu'ils ne risquaient évidemment jamais de passer au-dessus de la tête de quiconque. — P. K.

* * * * * * * * * * * * *

Antonioni à la mode anglaise

Michelangelo Antonioni vient de réaliser à Londres son premier film sur sol étranger : ce nouveau film est tourné en anglais et s'intitule « The Blow-up », titre que l'on pourrait traduire par « L'éclatement », ou « L'explosion ».

Au centre de l'intrigue se trouve un jeune homme. Il s'appelle Thomas, est âgé de vingt et quelques années. Il est photographe et ses clichés couvrent les pages des journaux dominicaux de Londres. Il photographie les produits des jeunes stylistes anglais. Mais il exerce surtout, et avec le plus grand succès, le métier de photographe de mode. Par une matinée de printemps, dans un parc, il photographie en cachette une très belle jeune femme et son compagnon. On le découvre, et la femme, avec rage et désespoir, tente de récupérer le rouleau de négatif, mais sans y parvenir. Les agrandissements photographiques de la belle étrangère révèlent de mystérieux détails laissant entendre que cette femme est impliquée dans un complot criminel. Cet assassinat et ses conséquences vont intriguer le photographe pendant les vingt-quatre heures où le suit la caméra d'Antonioni...

Toutefois, ce n'est sans doute pas l'agencement de l'intrigue qui intéresse Antonioni au premier chef. « The Blow-up » multiplie les prises de température, effectue un prélèvement dans le magma de la société moderne marquée par des slogans tels que carrière, bonheur, progrès, liberté. Il faut voir dans « The Blow-up » l'analyse d'une époque, empruntant apparemment le mode léger, mais terrifiante quant à son sens profond. Le film se passe dans une cité soumise aux caprices de la mode, bariolée de teintes « pop » et peuplée d'un troupeau de jeunes gens qui cherchent volontiers à s'évader du quotidien en se grisant de L.S.D.

Antonioni a écrit « The Blow-up » avec l'aide de son fidèle collaborateur Tonino Guerra et du jeune dramaturge anglais Edward Bond, dont le drame violent interdit par la censure, « Saved », provoqua l'hiver dernier un scandale notoire. Bond a essentiellement participé à la rédaction des dialogues de « The Blow-up » et n'a pas contribué autant que Guerra à l'élaboration du scénario. La violence qui souvent se manifeste dans ce film ne peut se comparer à celle que déchaînaient les événements constituant la trame de « Saved ». Bond a dépeint une violence visible, physique. Antonioni nous rend sensibles à une violence qui contraint les sentiments et les idées.

Antonioni commente cela d'une phrase :

« Il m'arrive souvent de ressentir l'imperfection des sentiments avant que d'éprouver ces sentiments mêmes. »

Le rôle principal, celui du photographe, est interprété par David Hemmings, un acteur de théâtre auquel le cinéma est peu familier (ses débuts à l'écran : « Some People », de Clive Donner). Vanessa Redgrave et Sarah Miles campent les deux personnages féminins. « The Blow-up » se tourne en couleurs sous la direction du chef opérateur de « Il deserto rosso », Carlo Di Palma. L'orchestre « pop » britannique The Animals en assurera la partie musicale.

Au début de « The Blow-up », on découvre l'un de ces temples du vêtement ruisselant de néon qui bordent Carnaby Street et que vient visiter Thomas, le photographe, sa caméra fouineuse et enregistreuse au poing. Tout le film est réalisé en décors naturels, extérieurs comme intérieurs.



Antonioni (gauche caméra) observe David Hemmings et Varushka : tournage de « The Blow-up »

En guise de plateau, les employeurs d'Antonioni — la Metro-Goldwyn-Mayer — ont loué pour le moment un atelier de photographe. Dans la chambre de Thomas, des murs blanchis à la chaux, un plafond noir. Des meubles gris. Un tapis gris clair est étalé sur le sol noir. Aux poutres du plafond et sur les murs pendent d'énormes agrandissements photographiques en noir et blanc. Sur ces images au grain démesuré, on peut voir la jeune



David Hemmings

femme du parc et son compagnon.
L'atmosphère reste claire, fraîche, transparente, malgré la chaleur accablante dégagée par les projecteurs.
Dans l'atelier se dressent des écrans en verre fumé hauts de deux mètres. Derrière ou devant ces écrans posent les modèles du photographe et se rencontrent les personnages du film. Pour ce drame, Antonioni a conçu un cadre pauvre en couleurs, un univers d'images réfléchies, de reflets. Derrière les parois de verre, la réalité semble se dissoudre.
« Je veux recréer la réalité sous une forme abstraite », déclare Antonioni. « Je mets la réalité en question. C'est un point essentiel en ce qui concerne l'aspect visuel de ce film, étant donné que l'un de ses principaux thèmes est « voir juste ou ne pas voir la juste valeur des choses ».
Dans le bureau provisoire de la M.G.M., une devise est placardée sur l'un des murs : « A shot a day keeps the producer away ! »
« The Blow-up » avance lentement. Le tournage a commencé en mai et, en août, il restait encore des raccords à filmer. Le directeur de production du film, Pierre Rouve, un italo-roumain aux yeux tristes et à la voix plaintive lorsqu'il se lance dans ses longues tirades, évoque les dépenses et les journées de tournage qui sont venues s'ajouter à ce qui avait été prévu au départ. Mais : « Antonioni est un grand artiste. Que fait-on ? Nous lui donnons toute la tranquillité, le temps, le matériel dont il a besoin. En échange, nous espérons évidemment avoir un très bon film. » La confiance réciproque est totale.
La minutie d'Antonioni est bien connue. C'est un perfectionniste : il contrôle avec la plus grande attention le moindre détail au cours de son travail. Il regarde dans le viseur de la caméra plus souvent que la plupart des autres metteurs en scène et use le siège de l'opérateur plus que le cadreur lui-même. En fait, Antonioni décide pratiquement toujours du cadrage et de la composition des images
Cet après-midi-là, on ne tourne qu'un seul plan. Le nombre de prises s'élève à vingt et une avant qu'Antonioni se declare totalement satisfait.
Il s'agit de l'une des scènes clefs du film : une explication entre Thomas, le photographe, et la femme de son meilleur ami, Patricia, interprétée par Sarah Miles. Plan rapproché. Les comédiens de profil. Echange de répliques, mais c'est à Sarah Miles qu'échoit la responsabilité de mener le jeu.
Le pire ennemi est le son. « The Blow-up » se tourne en son direct et l'insonorisation inexistante de l'atelier du photographe ne facilite pas la tâche. Le texte menace d'être submergé par l'intempestif tintamarre de la circulation. La quatorzième prise se termine par une volée de cloches provenant de l'église du quartier voisin. Gaieté hystérique sur le plateau.
La vingtième prise se déroule à la perfection. C'est alors que l'assistant metteur en scène s'aperçoit que quelqu'un de l'équipe a modifié un détail du décor. D'un coup, la tempête se déchaine. Antonioni, au comble de la colère, du désespoir, s'écrie : « Tout Londres semble être contre moi ! »
La scène d'explication entre Thomas et Patricia définit bien le ton désespéré et dépressif du film. Thomas et Patricia donnent l'impression de vivre dans le doute, un doute qui ne fait que croitre de jour en jour. Ils s'imaginent mener une existence absolument libre, mais, en fait, ce sont deux magnifiques oiseaux en cage, prisonniers de tout un réseau d'actes rituels. Ils sont à la recherche de valeurs stables selon lesquelles vivre à une époque marquée par la négation des valeurs et l'instabilité permanente. Dans la conversation, les répliques de Patricia trahissent sa peur et son défaitisme :
« Il faut que tu m'aides ! Dans cinq ans, je viendrai vers toi — ou toi vers moi — et puis tu me tueras. Tout serait tellement plus simple si je savais n'avoir que cinq années à vivre. J'organiserais mon existence, je ne me consacrerais qu'à ce qu'il y a d'essentiel. »
« The Blow-up » est un récit sans dénouement, sensiblement comparable à ces histoires des années vingt où Scott Fitzgerald manifestait son dégoût de la vie.
Antonioni a l'air fatigué. Il avoue mal dormir pendant le tournage de ses films. De plus, la difficulté des langues ajoute à son épuisement. Certes, Antonioni parle convenablement l'anglais, mais il préfère donner les indications de mise en scène plus précises et détaillées en français, laissant son interprète les traduire. Les embûches de la traduction provoquent parfois des malentendus et grignotent aussi de précieuses minutes
Un peu plus tard, dans l'atelier : Sarah Miles doit avoir un rire gêné, quelque chose d'embarrassé après sa dernière réplique, mais Antonioni n'est pas satisfait de son sourire. Antonioni s'en explique avec le traducteur qui a confondu « gêné » et « généreux ». Le traducteur cherche aussi à faire entendre son point de vue personnel : « Mais ce sourire est une réaction tout à fait britannique ! » Antonioni : « Je m'en fous ! Je ne veux pas d'un sourire britannique...
« J'espère qu'on n'ira pas jusqu'à dire que « The Blow-up » est un film typiquement anglais. Mais, en même temps, je souhaite qu'on ne dise pas qu'il est Italien. »
A l'origine, l'histoire de « The Blow-up » devait se situer en Italie, mais il s'est avéré impossible d'y entreprendre le tournage.
« Tout d'abord, un personnage tel que Thomas n'existe pas réellement en Italie. Par contre, en Angleterre, les journaux à fort tirage qu'on y trouve emploient des photographes semblables à celui que j'ai campé dans mon film. Thomas est également au point de rencontre d'un faisceau d'événements qu'il est plus facile de relier à la vie londonienne qu'à celle de Rome ou de Milan. Il a opte pour la révolution qui affecte la vie, les coutumes, la morale, ici, en Angleterre, du moins chez les jeunes, chez le jeune artiste, styliste, publiciste, modeliste ou musicien qui s'inspire du mouvement « pop ». Il mène une existence réglée comme un cérémonial bien qu'il proclame ne connaitre d'autre loi que l'anarchisme Je suis venu à Londres l'année dernière et j'y ai séjourné pas mal de temps, tandis que Monica Vitti tournait « Modesty Blaise ». Je me suis aperçu alors que Londres serait un décor idéal pour un film tel que celui-ci. Mais je n'ai pas pour autant l'intention de faire un film sur Londres. La même histoire pourrait se dérouler à New York, peut-être aussi à Stockholm et, sans aucun doute, à Paris. »
Pour ses extérieurs, Antonioni préfère avoir un ciel gris pâle qu'un ciel franchement bleu pastel. Antonioni cherche à obtenir une échelle de teintes réalistes pour « The Blow-up » et a renoncé à certains effets obtenus dans « Il deserto rosso ».


Michelangelo Antonioni.


Verushka et David Hemmings.

« J'avais alors beaucoup travaillé au téléobjectif pour obtenir des perspectives aplaties, pour comprimer êtres et choses et les contraindre à se coller les uns aux autres. Cette fois, rien de semblable. Au contraire, j'ai tenté d'allonger les perspectives, de mettre de l'air entre les êtres et les choses. Les seules fois où j'ai utilisé le téléobjectif étaient lorsque les circonstances m'y ont obligé : par exemple, lorsqu'il m'a fallu tourner au milieu des embouteillages. La plus grande difficulté à laquelle je me suis heurté est de parvenir à recréer la violence de la réalité. La couleur enjolive volontiers et édulcore souvent ce qui, à l'œil, semble dur, agressif. »
Dans « The Blow-up », l'érotisme occupe une place de choix. Mais, souvent, l'accent est mis sur une sensualité froide et théorique. Les traits d'exhibitionnisme et de voyeurisme sont particulièrement soulignés : la jeune femme du parc se déshabille et offre son corps au photographe en échange des négatifs qu'elle tient tant à récupérer ; Thomas est témoin d'une étreinte entre Patricia et son mari et la présence de ce spectateur semble décupler l'excitation de la jeune femme ; enfin, le film se termine sur une réception qui sombre dans la débauche
« Le côté scabreux du film en aurait également rendu le tournage en Italie presque impossible. La censure n'aurait jamais toléré certaines scènes. La censure est sans doute devenue plus tolérante

dans bien des endroits de par le monde, mais il est de toute façon un pays où elle demeure tout aussi rigide, le pays qui, en outre, héberge le Saint-Siège.

« Dans mon film, il y a par exemple une scène dans l'atelier du photographe où deux jeunes filles de moins de vingt ans se comportent d'une façon particulièrement provocante. Elles sont complètement nues. Mais cette scène n'a pas été conçue dans un but de spéculation. Je crois l'avoir filmée d'une manière qu'on ne pourra en aucun cas qualifier d'obscène. Cette séquence n'est pas érotique, pas plus qu'elle n'est grossière. Elle est fraiche, légère et — j'ose l'espérer — drôle. Je ne peux empêcher qu'on puisse y trouver un côté scabreux, mais j'avais besoin de cette scène dans le film et je n'ai pas voulu y renoncer sous prétexte qu'elle risquait de ne pas être au goût d'autrui. »

On se souvient peut-être de la phrase qu'Antonioni avait écrite dans la préface à l'un de ses scénarii : « Mes films sont des documents non pas sur une suite d'idées cohérentes mais sur des idées qui naissent à chaque instant. » Il refuse donc de parler des intentions qu'il a mises dans le film auquel, pour le moment, il consacre tout son temps.

« Il m'est impossible d'analyser une de mes œuvres avant que mon travail ne soit totalement achevé. Je suis un créateur de films, un homme ayant certaines idées que j'espère parvenir à exprimer avec suffisamment de sincérité et de clarté. Je raconte une histoire. Quant à savoir s'il s'agit d'une histoire sur notre époque, ou bien d'une histoire sans aucune corrélation avec le monde où nous vivons, je suis incapable d'en décider, compte tenu du stade auquel je suis parvenu dans mon travail.

« Quand je me suis mis à penser à ce film, je suis souvent resté éveillé la nuit, réfléchissant et prenant des notes. Bientôt, cette histoire, ses multiples possibilités, me fascinèrent, et je tentais de deviner jusqu'où pouvaient me conduire ses différentes implications. Mais, arrivé à un certain stade, je me suis dit : commençons déjà par faire le film, c'est-à-dire essayons tant bien que mal de raconter son histoire, et ensuite... Et, à ce stade, je m'y trouve encore. A vrai dire, je ne suis pas du tout sûr de ce que je suis en train de faire. Je peux tout de même le pressentir, parce que je suis dans le secret.

« Je crois travailler d'une façon à la fois réfléchie et intuitive. Par exemple, il y a quelques minutes, je me suis isolé pour réfléchir à la scène qui va suivre. J'ai tenté de me mettre à la place du personnage principal, lorsqu'il découvre le cadavre. Je me suis promené là-bas, sur la pelouse, dans la pénombre, sous la clarté mystérieuse du néon. Je me suis approché de ce cadavre imaginaire et je me suis vraiment identifié au personnage principal du film. J'ai très bien pu m'imaginer son excitation, son émotion, les sentiments que déclencherait chez mon héros la découverte du cadavre, la façon dont il allait se comporter, se mouvoir, réagir. Cela n'a duré qu'une minute ou deux. Puis, le reste de l'équipe est arrivé et mon inspiration, mes sensations ont pris le large. »

(Reportage de et propos recueillis par S. B.)

Anthony Mann et « Le Livre Noir »

Bientôt va sortir à Paris un film peu connu d'Anthony Mann : « Le Livre Noir » ou « Le Règne de la Terreur », produit par Walter Wanger afin d'utiliser les décors de « Jeanne d'Arc ».

Cette œuvre bénéficie de la collaboration artistique de William Cameron Menzies, l'un des plus talentueux et des plus célèbres art directors d'Hollywood (metteur en scène occasionnel, on lui doit le médiocre « La Vie Future » de H.G. Wells et plusieurs films qui semblent très curieux, comme « The Maze », une adaptation du « Labyrinthe », de Maurice Sandoz que Salvador Dali illustra).

Menzies fut tellement excité par les idées de Mann sur « Le Règne de la Terreur » qu'il accepta de travailler pour la première fois, lui, spécialiste du luxe, du baroque, du futurisme, sur des décors assez peu spectaculaires, du moins en apparence : caves, escaliers, petites pièces à l'architecture très stylisée qui servent admirablement bien la mise en scène.

« C'est un de mes films préférés, déclare Anthony Mann, un de ceux pour lequel j'ai le plus d'affection. J'en ai trouvé le point de départ en lisant Carlyle. Il mentionne que Robespierre notait tous les noms des suspects dont il comptait se débarrasser dans un petit cahier. Un jour, en entrant dans son club où il faisait très chaud, il retira son manteau et l'oublia. Un homme le prit et découvrit le carnet. Il avait entre les mains une arme redoutable. Comme il était lui aussi menacé par Robespierre, il décida de l'utiliser aussitôt et prévint tous ceux dont le nom figurait dans le livre noir. Il put ainsi provoquer une émeute.

« A partir de cette anecdote mentionnée par Carlyle, j'ai voulu sortir des conventions du genre historique. Je me suis aperçu que Robespierre et tous les hommes qui travaillaient avec ou contre lui étaient très jeunes. Saint Just par exemple. Et leur âge correspondait presque exactement à celui des plus célèbres gangsters américains. Cela me donna une idée : pourquoi ne pas essayer d'en faire une histoire de gangsters...


« Le Livre Noir », d'Anthony Mann.

« Au fond, les rivalités qui existaient entre les clans, les rendez-vous secrets, les trahisons, les réunions dans les clubs correspondaient assez bien aux péripéties que l'on trouve dans les films policiers (étant établi une fois pour toutes que, dans ce genre de production, on ne pouvait pas aborder l'Histoire sous un jour vraiment sérieux).

« De plus, la mentalité des individus, leur fièvre du pouvoir, de la puissance, leur extraordinaire passion, leur courage ne présentaient pas tellement de différence avec ceux des jeunes délinquants, des hors-la-loi du temps de la prohibition.

« Il fallait traduire cela dans la mise en scène, dans le décor, et dans le jeu des acteurs : ne pas se préoccuper de la vérité historique, mais adopter un ton, un rythme de film moderne. Avec John Alton, nous avons décidé de photographier le film comme mes documentaires policiers.

« Et j'ai dit à Basehart : « Tu n'es pas un personnage de cire, une figure historique, mais un être dévoré par la passion, fébrile, anxieux ». C'est l'un des meilleurs acteurs du cinéma américain et il a donné la plus remarquable interprétation de Robespierre au cinéma... Et je suis sûr que j'avais raison d'adopter ce parti pris qui est peut être exagéré, mais qui n'est pas tellement éloigné de la réalité, et qui donne au film et au thème une progression. Je suis très sensible à la progression et à la justification de cette progression. Le plus bel exemple de cela, pour moi, c'est « Œdipe Roi ». On sait ce qui va se passer dès le début et peu à peu tous les faits surviennent conformément. Dans tous mes films, j'ai essayé de retrouver la structure d' « Œdipe Roi ». Je crois que j'ai réussi pour « Le Règne de la Terreur », « Border Incident », « Winchester 73 », « Cote 465 », « L'Appât » et « Le Cid »...

— Vous avez tourné d'autres films sans les signer ?

— J'ai tourné l'incendie de Rome dans « Quo Vadis », et les dix premières minutes de « Spartacus » : tout ce qui se passe dans les mines, avec les esclaves. Mais là, je me suis disputé avec Kirk Douglas. Nous ne voyions pas le personnage de la même manière. J'ai tout arrêté et je lui ai demandé : « Ou c'est moi qui dirige ce film, ou c'est toi. Je veux une réponse rapide ». Toute l'équipe attendait en plein soleil. Comme il n'a pas voulu céder, je suis parti. Quand je l'ai revu, il m'a dit : « Tu aurais mieux mis en scène le film que moi ».

— Quelle est la part de Philip Yordan dans vos scénarios ?

— Philip est un homme merveilleux, mais il y a certains scénarios sur lesquels il n'a rien fait : « Le Cid », qui fut écrit surtout par Ben Barzman, « Cote 465 » qui fut pratiquement écrit au jour le jour. Philip ne sait pas écrire un dialogue pour une fille. Il ne peut écrire une scène d'amour, mais il sait bien faire sentir des rapports entre hommes...

— Quels sont vos projets ?

— Je travaille actuellement avec Ivan Moffat sur un western qui transposerait le « Roi Lear », et sur un film d'espionnage. (Propos recueillis par B.T.)

Rencontre avec Richard Fleischer

A ma connaissance, Richard Fleischer n'a jamais été interviewé, et c'est dommage, car les quelques instants que j'ai pu passer avec lui dans son bureau de la Fox, à Hollywood, ont révélé un homme singulièrement attachant, assez différent de la moyenne des réalisateurs américains : cultivé, intelligent, passionné, défendant avec une chaleur convaincante certains de ses films.

« La première fois que j'ai pu tenter quelque chose, ce fut dans « Trapped », un petit documentaire policier dont j'ai essayé de soigner l'atmosphère et la séquence finale. Mais c'est dans « L'Enigme du Chicago Express » que j'ai vraiment réussi à trouver un certain style de mise en scène. J'ai accepté ce sujet avec enthousiasme parce que chaque plan posait plusieurs problèmes, et je voulais me lancer à l'eau. Il fallait donner au film un mouvement visuel un peu syncopé, à cause des glaces, des vitres, des couloirs, des allées et venues perpétuelles de gens se croisant, se retrouvant, et cet enchevêtrement était effroyablement compliqué à résoudre.

Cahiers Que pensez-vous de « So This is New York » ?

Fleischer C'est l'une des premières productions de Kramer, et c'était une tentative très nouvelle, du moins en Amérique. Faire un film qui ne soit ni un drame, ni une comédie, pratiquement sans histoire, sur des gens très simples. Je l'aime beaucoup, mais ce fut un échec retentissant. C'était trop fin, trop en avance pour le public américain.

Cahiers Est-ce que le fait d'être le fils de Max Fleischer vous influence ?

Fleischer Vous voulez dire visuellement ? Sûrement. Grâce à mon père, je connais très bien les arts plastiques et cela me passionne d'utiliser certaines techniques qui ressortissent moins au cinéma qu'à la peinture ou au dessin. Ainsi, dans « 20 000 Lieues sous les Mers », qui est presque un film dessiné. Et surtout le film que je viens de faire, « Le Voyage fantastique », où j'ai travaillé pendant des mois pour obtenir des effets plastiques totalement inédits. Avec mon chef opérateur préféré, Ernest Lazlo, nous avons voulu supprimer les décors et les remplacer par la lumière. Grâce à des matières transparentes et à la mise en place des jeux de lumières, nous avons obtenu des résultats stupéfiants. Nous donnons de la vie à un décor imaginaire grâce à une répartition des zones d'ombre, des différentes couleurs. Et comme, pour une fois dans la science fiction, le scénario repose sur un postulat adulte et non pas sur une stupide histoire pour enfants anormaux, je crois que les gens seront très intéressés.

J'ai même tenté une expérience plastique dans un western, « Duel dans la Boue », qui est une transposition extrêmement fidèle des peintures de Mondrian. La place des couleurs, leur forme, reproduisent les plus beaux tableaux de Mondrian, ce dont personne ne s'est aperçu.

Cahiers Le film était une allégorie sociale ?

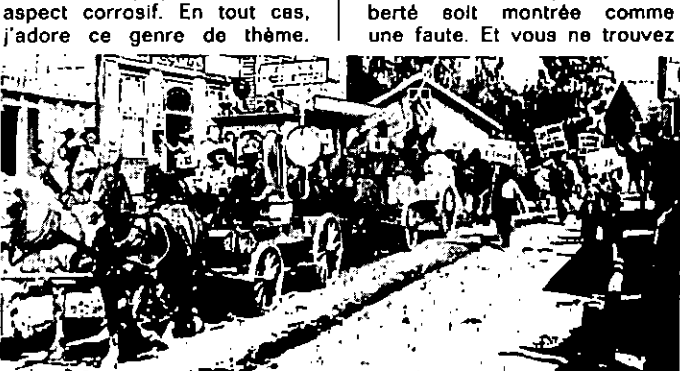
Fleischer Sociale et politique. C'était une critique d'une attitude très américaine, une sorte d'égoïsme monstrueux, de refus d'intervenir chez autrui tant qu'autrui ne vous menace pas qui aboutit à la pire politique conservatrice. Je crois que c'est un film assez pessimiste.



Richard Fleischer dans le corps humain de « Voyage fantastique ».

Cahiers « Le Temps de la Colère » avait les mêmes ambitions...

Fleischer C'est un film qui a été trop trafiqué, et ce qu'il contenait a été édulcoré. Au départ, il s'appelait « The Day the Century Ended ». J'adorais ce titre. Il résumait la morale du film. Cette guerre, c'était la fin d'un siècle, d'un mode de vie, d'une manière de penser. Les Etats-Unis entraient dans le XX[e] siècle, et spécialement ces gens du Sud qui avaient tant de retard. Le film contait l'histoire d'un homme qui voyait un siècle s'écrouler autour de lui et qui le comprenait. Et c'est cela qui le sauvait. Malheureusement, on m'a obligé à faire des flashbacks au lieu de tourner l'histoire en continuité et les séquences civiles ont beaucoup perdu de leur aspect corrosif. En tout cas, j'adore ce genre de thème.



« These Thousand Hills » de Richard Fleischer

Dans « La Fille sur la Balançoire », c'est la fille qui assiste à l'écroulement d'un monde, mais cette chute la tue.

Cahiers C'est un peu Janet Leigh dans « Les Vikings »...

Fleischer Voilà un de mes films préférés. On a beaucoup dit qu'il était atrocement violent. Or, on ne voit du sang que dans un seul plan. Quand Kirk Douglas a son œil crevé. Tout le reste du temps, j'ai réussi à suggérer une violence terrible, sans montrer véritablement de violence. Il n'y a pas le moindre plan sadique, ou gratuit. Tout est recréé. Et pour moi, montrer la violence ainsi est capital : c'est la seule manière honnête. La violence compte beaucoup pour moi. Si l'on arrive à la rendre avec le maximum de vérité (même une vérité recréée), on rejoint les plus grands thèmes, les plus grandes idées : l'idée de civilisation par exemple, sur laquelle repose « Les Vikings ». D'ordinaire, je déteste la violence à l'écran : je la trouve immorale, stupide, travestie. C'est pourquoi j'ai tant travaillé « Les Vikings ». A travers l'homme au combat, on peut retrouver l'Homme. Par exemple, dans « Barrabas »... Au fait que pensez-vous de « Barrabas » ? Vous ne l'aimez pas beaucoup ? Vous avez complètement tort. C'est un film très réussi. J'ai été totalement libre. « Barrabas » est un film totalement original. Prenez la majorité des films bibliques : ils vont généralement de A à Z. Ils sont cycliques et finissent toujours par boucler un cercle parfait. Or « Barrabas » ne va que de A à B. C'est au spectateur de faire le reste du chemin, s'il le veut. Et contrairement aux films bibliques qui sont fondés sur l'affirmation, c'est un film sur le doute. Aucune séquence ne se referme sur elle-même, au contraire. Toutes restent ouvertes. Il y a une progression dramatique, mais non intellectuelle, car les faits se contredisent, se neutralisent, sont interprétés de dix manières différentes sans que cette liberté soit montrée comme une faute. Et vous ne trouvez pas cela original dans le domaine du film religieux ! C'est presque révolutionnaire ! Le film est beaucoup plus subtil qu'il ne le paraît quand on l'examine rapidement. J'ai l'air de me complimenter moi-même, mais je suis assez sévère sur ce que je fais pour pouvoir dire ce que je pense.

« Barrabas » est bien mieux que « Bandido Caballero ». Plus fort. Et puis je voudrais parler pour terminer de mon film favori, celui dont personne ne parle : « Compulsion ». Pour moi, c'est la seule fois où l'on a attaqué honnêtement et intelligemment la peine de mort et la cruauté de la justice. D'habitude, on vous présente un innocent et l'on vous demande d'avoir pitié de lui. Ce qui est naturel, puisqu'il est innocent. Ou bien l'on cherche à excuser l'importance de son crime, à l'escamoter, à parler des problèmes d'un juré qui défavorise l'accusé. Bref, on escamote le sujet. Comme dans les films anti-racistes. Or, mon film est un véritable film anti-raciste, si vous considérez l'accusé comme un symbole, parce que l'on ne cache pas l'horreur de son forfait, son côté gratuit, déplaisant. On ne dissimule pas les relations homosexuelles entre les deux meurtriers et pourtant, sans tricher, je demande aux spectateurs d'avoir pitié d'eux, de ne pas les exécuter, et je montre pourquoi. Et cela sans chiqué, sans fausse horreur. « Compulsion », c'est un plaidoyer pour l'homme, un réquisitoire contre l'intolérance. Si, à la fin, vous êtes convaincu, c'est une grande victoire. Voilà pourquoi je suis fier de ce film. » (Propos recueillis par B.T.)

Plaidoyer pour un projet

Ainsi s'intitule l'article d'Uwe Nettelbeck (« Die Zeit ») qui illustre la situation actuelle du nouveau cinéma allemand en la personne de Jean-Marie Straub. Avant même la sortie du premier film (« Abschied von Gestern », d'Alexander Kluge) réalisé grâce à l'aide du « Kuratorium Junger Deutscher Film » — institution d'aide au jeune cinéma allemand, — Enno Patalas, éditeur de « Filmkritik », Völker Schlöndorff, auteur de « Törless », et Kluge lui-même (dont l'initiative a déterminé la fondation de cette institution) signèrent une pétition pour s'élever contre la décision du Kuratorium de refuser son aide au nouveau projet de Jean-Marie Straub.

Selon les termes de la pétition il est précisé que :

« La commission de sélection du « Kuratorium Junger Deutscher Film » a refusé « son aide » au projet de film « Chroniques d'Anna Magdalena Bach » de J.-M. Straub. Nous estimons que cette décision est une erreur d'appréciation...

« Nous avons confiance dans les qualités de ce metteur en scène. Jean-Marie Straub doit avoir toutes ses chances pour la réalisation de son premier grand film. Or, on ne saurait plus espérer qu'une aide officielle vienne à temps. La préparation du projet est à ce point avancée que le tournage pourrait commencer dès l'été prochain. La « Music House Film- und Fernseh- GmbH » veut bien produire le film de Straub, mais la somme de 300 000 DM, refusée par le Kuratorium, soit la moitié environ du coût de la production, reste à trouver ailleurs, dans un délai limité. Ainsi ce projet devient une cause à défendre par tous ceux qui s'intéressent au renouveau du cinéma allemand.

« — Nous créons une société pour la production du film « Chroniques d'Anna Magdalena Bach ». Chacun peut y souscrire des actions, d'une valeur de 500 et 1 000 DM. Elles peuvent être également souscrites par plusieurs, et payées à crédit. Si le film est un succès, les actions sont remboursables ; et s'il reste un bénéfice, il sera distribué. Les donations sont acceptées. Le film de Straub sera financé par ceux qui n'attendront pas passivement le nouveau cinéma, mais en feront leur propre cause.

« En ce cas particulier nous voulons défier les fondations officielles d'aide au nouveau cinéma. Si nous voulons pour demain un cinéma meilleur, nous devons aujourd'hui, en Allemagne, soutenir et rendre possible cette entraide. »

Cette situation exceptionnelle souligne les difficultés qu'éprouve encore le Kuratorium à apporter une aide efficace à qui le mérite. D'ailleurs, l'aide accordée dernièrement à des films aussi différents que « La Lettre » de Kristl et « Le Général Frédéric » d'Erler laisse planer un doute sur la compétence de cette institution (en matière de sélection).

De toute façon, « Chroniques d'Anna Magdalena Bach » verra le jour. Et sa sortie sera comme un défi jeté au Kuratorium, qui ne saurait en sortir grandi, s'il ne le relève avec dignité. — C. d. C.

✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱

Trois fois Bertolucci

« La Via del Petrolio », « documentaire » d'environ 2 h 30 réalisé en 16 mm pour la télévision par Bernardo Bertolucci, est l'histoire d'un film se superposant à un autre, une sorte de mise à la question continue, par l'auteur, de la matière sur laquelle on lui a demandé un documentaire : le pétrole, et son parcours, depuis l'Iran d'où il est extrait jusqu'au Golfe Persique où il est chargé sur un bateau-citerne (premier épisode : « Les Origines »), puis Gênes, où on le décharge (deuxième épisode : « Le Voyage »), et enfin son acheminement par un canal qui, à travers la vallée d'Aoste, les Alpes et la Suisse, l'emmènera en Bavière jusqu'aux raffineries (troisième épisode : « A travers l'Europe »).

Le premier film est un film de « prose », dans la tradition d'un certain réalisme documentaire, l'auteur semblant se contenter d'enregistrer, avec le maximum d'objectivité, les différentes étapes du parcours.

Le second, qui semble se superposer à cette matière préexistante, est un film de « poésie », où Bertolucci passe au premier plan pour nous parler, non plus de cette réalité, mais de lui-même et de ses rapports avec elle. Dans le premier épisode, la déformation subjective apparait à peine sur fond documentaire, le second réalise un mixte des deux tendances objective et subjective, alors que dans le troisième la subjectivité est elle-même objectivée, prise en charge par le personnage d'un journaliste argentin qui suit l'itinéraire du « tube » de Gênes en Bavière et interprète constamment cette réalité. La subjectivité timide du premier épisode s'affiche alors clairement, devient consciente et volontaire. Cette façon de voir le monde à travers les yeux d'un personnage — élément essentiel, selon Pasolini, d'un « cinéma de poésie » — n'est en rien pour Bertolucci prétexte à se dérober devant une réalité trop complexe, mais volonté de ne pas dissimuler sa propre altérité. Bertolucci en informe d'ailleurs très honnêtement le spectateur.

La vision des choses de Bertolucci est encore celle — généreuse, émouvante et inquiète — révélée par « Prima della rivoluzione » : jeu de la présence et de la mémoire, croisement de la maturité et de l'enfance, du passé et du présent, interférences de la chronique et de l'histoire, du document et de l'art. Les travailleurs italiens parlent (on les fait parler) de la terre lointaine, de la famille laissée à la maison, de Parme... Les enfants affamés — ces enfants de Perse auxquels le film est dédié, — tout comme les porteurs des bazars de Téhéran, sont les témoins d'une arriération sociale et économique que l'or noir ne parvient pas à masquer... Le « Wild Cat » — décor d'un prochain film de Hawks ? — est aussi une image d'Alphaville et une page de « Moby Dick »... Le pétrolier est l'écho des romans de Conrad, des aventures que lisent les enfant ou que voient — au cinéma — les adultes... La vieille Europe enfin, parcourue par le regard d'un journaliste désenchanté, révèle docilement les contradictions culturelles qui en elle concilient Manzoni et Mizoguchi, Einstein et Welles, Bach et Miles Davis (références que font surgir, de temps en temps, les images et les sons du film), et qui exaltent le jeune cinéaste refaisant avec de la pellicule le périple mythique de ses grands-parents et de ses pères, à la recherche du présent et de lui-même dans le présent, avec l'enthousiasme de celui qui est habité par la folie du cinéma et qui a découvert, chemin faisant, la justification de cette folie. — A. A.



« La Via del Petrolio », de Bernardo Bertolucci.

Jan Kiepura

Né le 18 mai 1902 à Sosnlwiece (Pologne) et mort à Harrison (N.Y. - U.S.A.) le 15 août 1966, chanteur d'opéra. Il débuta au cinéma avec le parlant : tout d'abord en Allemagne avec « Die Singende Stadt » de Carmine Gallone-1930 (avec Brigitte Helm), dont il interpréta une version anglaise, « The City of Song » (avec Betty Stockfeld), « Das Lied einer Nacht » d'Anatole Litvak-1932 dont furent tirées une version française, « La Chanson d'une Nuit » et une anglaise, « Tell me tonight », « Ein Lied für Dich » de Joe May-1933 et ses versions anglaises (« My Song for you ») et française (« Tout pour l'amour »), « Mein Herz ruft nach dir » de Carmine Gallone-1934 ; puis en Angleterre (My Song goes round the World » de Richard Oswald-1935), en Autriche (« Im Sonnenschein » de Gallone-1936) et aux Etats-Unis (« Give us this Night » de Alexander Hall-1936, avec Gladys Swarthout). Après avoir épousé la hongroise Martha Eggerth en 1936, il forme avec elle un des couples chantants les plus célèbres dans « Zauber der Boheme » de Geza von Bolvary (1937), « Addio Mimi » de Gallone (1947) et son film le plus fameux : « Das Land des Lächelns » de Hans Deppe (1952). — P. B.

✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱

Silence aux « Echos... »

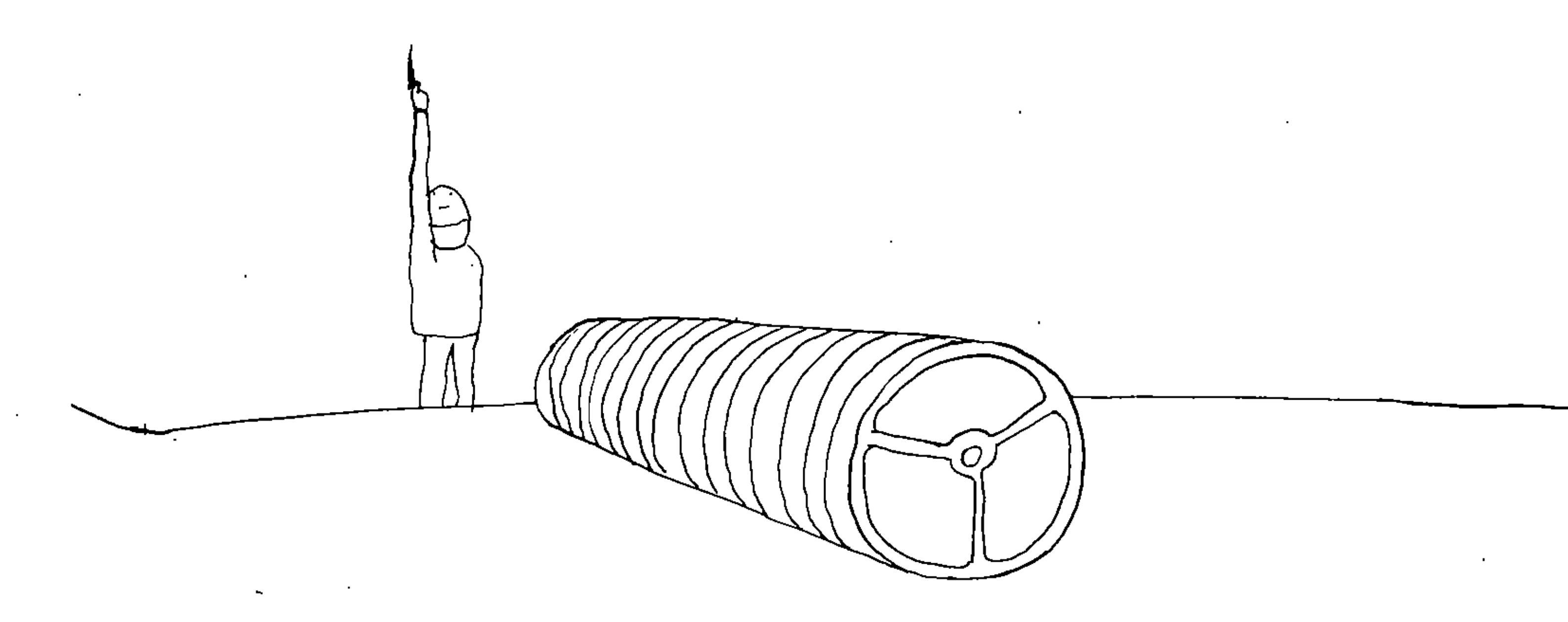
Nous avions promis à nos lecteurs (n° 180) d'écrire un jour sur le film de Peter Emmanuel Goldmann : « Echos of silence », vu en 1966 à Pesaro, et que nous admirons presque unanimement. Ce jour viendra-t-il jamais ? La Censure française vient en effet d'interdire purement et simplement l'exploitation et la projection en France de ces « Echos du silence » trop bien nommés. Comme d'habitude, il faut remarquer que cette mesure d'interdiction, abjecte en elle-même, l'est doublement de sa disproportion à son objet : non que le film de Goldmann soit insignifiant et sans portée — justement il veut bien dire ce qu'il dit et montrer ce qu'il montre, ce qui est le gage même de son honnêteté. Ajoutons que le film devait être présenté au cinéma de la « Première chance », et que c'est donc la carrière même de Goldmann qui se trouve compromise par une mesure dont l'écho immédiat est le revolver de Goebbels. — J.-L. C.

✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱

✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱

Ce petit journal a été rédigé par Adriano Aprà, Stig Björkman, Patrick Brion, Jean-Louis Comolli, Pierre Kast, Maurizio Ponzi et Bertrand Tavernier.

✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱



Henri Agel Par ordre alphabétique : Les Amours d'une blonde, Bunny Lake a disparu, Les Cœurs verts, Les Désarrois de l'élève Törless, Les Diamants de la nuit, Au hasard Balthazar, L'Homme au crâne rasé, La Prise de pouvoir par Louis XIV, Le Rideau déchiré, Les Sans-espoir.

Pierre Ajame 1 Les Amours d'une blonde. 2 The Courtship of Eddie's Father. 3 Vivre. 4 La Prise de pouvoir par Louis XIV. 5 Seven Women. 6 Au hasard Balthazar. 7 Les Poings dans les poches. 8 Ligne rouge 7000. 9 L'Homme au crâne rasé. 10 Bunny Lake a disparu.

Alexandre Astruc 1 La Prise de pouvoir par Louis XIV. 2 Le Rideau déchiré. 3 Bunny Lake a disparu, Ligne rouge 7000. 5 Une Balle au cœur, La Ligne de démarcation. 7 Arabesque, The Chase, The Naked Kiss.

Michel Aubriant 1 Seven Women. 2 Falstaff. 3 Au hasard Balthazar. 4 Walkover. 5 Les Poings dans les poches. 6 Les Sans-espoir. 7 Les Chevaux de feu. 8 La Guerre est finie. 9 The Courtship of Eddie's Father. 10 Ligne rouge 7000.

Jean Aurel Par ordre alphabétique : Les Amours d'une blonde, Fahrenheit 451, Falstaff, L'Homme au crâne rasé, Un homme et une femme, Masculin féminin, Les Poings dans les poches, La Prise de pouvoir par Louis XIV.

Jean de Baroncelli Par ordre alphabétique : Les Amours d'une blonde, Au hasard Balthazar, Les Chevaux de feu. Les Désarrois de l'élève Törless, Fahrenheit 451, Falstaff, La Guerre est finie, Masculin féminin, Les Poings dans les poches, Vivre.

Raymond Bellour 1 Masculin féminin. 2 Seven Women. 3 Ligne rouge 7000. 4 Fahrenheit 451. 5 Le Rideau déchiré. 6 The Courtship of Eddie's Father. 7 La Guerre est finie, La Longue Marche. 9 Les Diamants de la nuit, Non réconciliés.

Robert Benayoun Par ordre alphabétique : Les Chevaux de feu, Cul-de-sac, Les Diamants de la nuit, Du courage pour chaque jour, Falstaff, La Guerre est finie, Un homme et une femme, The Loved One, Les Poings dans les poches, Les Professionnels.

Bernardo Bertolucci Par ordre alphabétique : Au hasard Balthazar, Les Créatures, Fahrenheit 451, Falstaff, L'Homme au crâne rasé, Masculin féminin, Non réconciliés, Le Père Noël a les yeux bleus, Le Rideau déchiré, Trois sur un sofa.

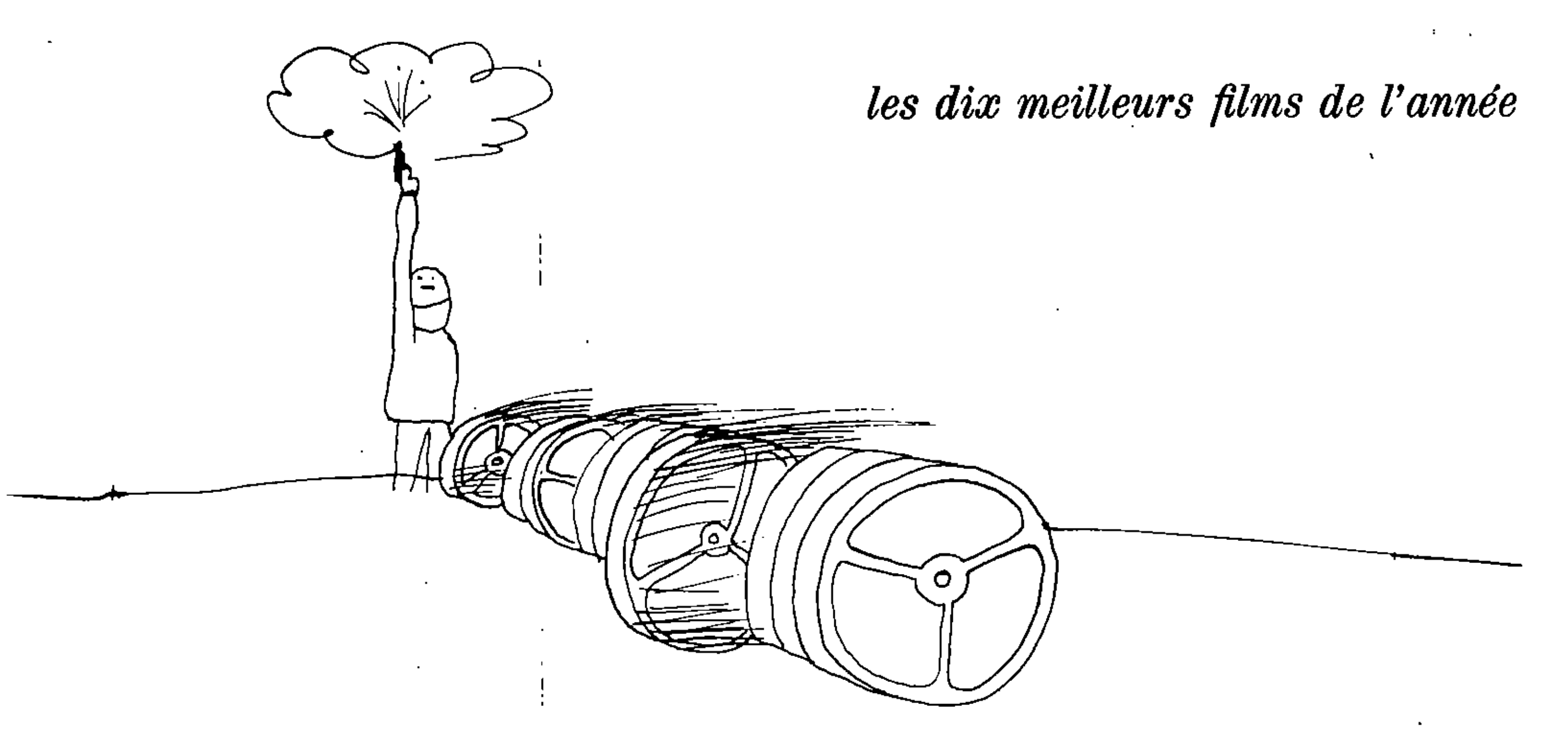
Jean-Pierre Biesse 1 Au hasard Balthazar, L'Homme au crâne rasé, Non réconciliés, Seven Women, Walkover. 6 Le Chat dans le sac, Marie Soleil, Masculin féminin, Le Père Noël a les yeux bleus, Les Poings dans les poches.

Jean-Claude Biette 1 Seven Women. 2 Ligne rouge 7000, Non réconciliés. 4 Falstaff. 5 Au hasard Balthazar. 6 Masculin féminin. 7 Le Père Noël a les yeux bleus. 8 Marie Soleil. 9 Walkover. 10 Brigitte et Brigitte.

Charles L. Bitsch 1 Ligne rouge 7000. 2 Les Amours d'une blonde, Au hasard Balthazar, Fahrenheit 451, Falstaff, L'Homme au crâne rasé, Masculin féminin, Seven Women, Trois sur un sofa, Walkover.

Mag Bodard 1 Au hasard Balthazar. 2 Fahrenheit 451. 3 Masculin féminin. 4 Les Poings dans les poches. 5 La Guerre est finie. 6 Falstaff. 7 Les Amours d'une blonde. 8 Morgan. 9 La Vie de château. 10 Quoi de neuf Pussy Cat ?

Jacques Bontemps 1 Au hasard Balthazar, L'Homme au crâne rasé, Non réconciliés, Seven Women, Walkover. 6 Ligne rouge 7000, Marie Soleil, Masculin féminin, The Naked Kiss, Le Rideau déchiré.



les dix meilleurs films de l'année

Jean-Louis Bory — Par ordre alphabétique : Les Amours d'une blonde, Au hasard Balthazar, Cul-de-sac, Le Deuxième Souffle, Falstaff, Un homme et une femme, Masculin féminin, Non réconciliés, Les Poings dans les poches, Walkover.

Antoine Bourseiller — Par ordre alphabétique : Les Amours d'une blonde, Au hasard Balthazar, Brigitte et Brigitte, Cul-de-sac, Les Chevaux de feu, Les Diamants de la nuit, Fahrenheit 451, Masculin féminin, Non réconciliés, La Prise de pouvoir par Louis XIV.

Pierre Braunberger — Par ordre alphabétique : Le Deuxième Souffle, Fahrenheit 451, La Guerre est finie, L'Homme au crâne rasé, Un homme et une femme, Masculin féminin, Les Poings dans les poches, La Prise de pouvoir par Louis XIV, Qui êtes-vous Polly Maggoo ?, Walkover.

Patrick Brion — 1 Les Professionnels. 2 Seven Women. 3 The Chase. 4 The Courtship of Eddie's Father. 5 Falstaff. 6 The Money Trap. 7 Bus Riley's Back in Town. 8 Le Docteur Jivago.

Michel Caen — Par ordre alphabétique : Au hasard Balthazar, Le Corps et le fouet, Le Deuxième Souffle, Falstaff, La Guerre est finie, Harper, Ligne rouge 7000, Masculin féminin, Les Professionnels, Répulsion.

Michel Capdenac — 1 Au hasard Balthazar. 2 Falstaff. 3 La Guerre est finie. 4 Les Amours d'une blonde. 5 La Prise de pouvoir par Louis XIV. 6 Les Poings dans les poches. 7 Walkover. 8 Les Sans-espoir. 9 Non réconciliés. 10 Les Chevaux de feu.

Albert Cervoni — Par ordre alphabétique : L'Age des illusions, Demain la Chine, Le Deuxième Souffle, Les désarrois de l'élève Törless, La Guerre est finie, Lotna, Masculin féminin, Non réconciliés, Quelque chose d'autre, Walkover.

Claude Chabrol — 1 Un homme et une femme. 2 La Curée. 3 Comment voler un million. 4 Le Docteur Jivago. 5 Paris brûle-t-il ? 6 Le Deuxième Souffle. 7 Galia. 8 La Récompense. 9 Les Créatures. 10 Le Coup de grâce.

Henry Chapier — 1 Au hasard Balthazar, Falstaff, La Prise de pouvoir par Louis XIV, Seven Women. 5 Bunny Lake a disparu, Les Poings dans les poches, Le Rideau déchiré, Walkover. 9 Les Cœurs verts, Masculin féminin.

Michel Ciment — Par ordre alphabétique : Au hasard Balthazar, Cul-de-sac, Falstaff, La Guerre est finie, L'Homme au crâne rasé, Les Poings dans les poches, Les Professionnels, Les Sans-espoir, Seven Women, Walkover.

Jean Collet — 1 Au hasard Balthazar. 2 La Prise de pouvoir par Louis XIV. 3 L'Homme au crâne rasé. 4 Masculin féminin. 5 Le Chat dans le sac, La Longue Marche, Les Poings dans les poches. 8 Les Amours d'une blonde, La Guerre est finie.

Jean-Louis Comolli — 1 Seven Women, Au hasard Balthazar. 3 Le Rideau déchiré, Masculin féminin. 5 Ligne rouge 7000, Walkover. 7 The Naked Kiss, L'Homme au crâne rasé. 9 Trois sur un sofa, Non réconciliés.

Serge Daney — Par ordre alphabétique : Bunny Lake a disparu, The Courtship of Eddie's Father, Falstaff, La Guerre est finie, The Naked Kiss, Les Poings dans les poches, La Prise de pouvoir par Louis XIV, Le Rideau déchiré, Seven Women, Walkover.

Michel Delahaye — 1 Ligne rouge 7000, Masculin féminin, Walkover. 4 L'Homme au crâne rasé, Quelque chose d'autre, Non réconciliés. 7 The Naked Kiss, Seven Women. 9 Marie Soleil, Le Nouveau Journal d'une femme en blanc.

Jacques Doniol-Valcroze	1 La Guerre est finie. 2 Au hasard Balthazar, Fahrenheit 451, Masculin féminin, La Prise de pouvoir par Louis XIV. 6 Falstaff. 7 Les Amours d'une blonde, Non réconciliés, Les Sans-espoir, Walkover.
Jean Douchet	1 Seven Women. 2 Ligne rouge 7000. 3 The Courtship of Eddie's Father, Le Rideau déchiré, Trois sur un sofa. 6 Bunny Lake a disparu, La Longue Marche, La Prise de pouvoir par Louis XIV. 9 La Guerre est finie, Walkover.
Pierre Dubœuf	1 Au hasard Balthazar, Masculin féminin, The Naked Kiss, Le Rideau déchiré, Walkover. 6 L'Homme au crâne rasé, Marie Soleil, Non réconciliés, Le Père Noël a les yeux bleus, La Prise de pouvoir par Louis XIV.
Bernard Eisenschitz	Par ordre alphabétique : Bunny Lake a disparu, Falstaff, It Happened Here, Harper, The Americanization of Emily, Madamigella di Maupin, Objectif 500 millions, Les Poings dans les poches, La Prise de pouvoir par Louis XIV, Seven Women.
Lotte H. Eisner	Par ordre alphabétique : Les Amours d'une blonde, Les Désarrois de l'élève Törless, Les Diamants de la nuit, Masculin féminin, Les Poings dans les poches, La Prise de pouvoir par Louis XIV, Répulsion, Les Sans-espoir, La Vie de château, Walkover.
Jean Eustache	1 L'Homme au crâne rasé. 2 Non réconciliés. 3 Walkover. 4 Masculin féminin. 5 Le Chat dans le sac, La Guerre est finie, Marie Soleil, Les Poings dans les poches. 9 Le Rideau déchiré. 10 Au hasard Balthazar.
Jean-André Fieschi	1 Au hasard Balthazar, L'Homme au crâne rasé, Non réconciliés, Seven Women, Walkover. 6 Les Poings dans les poches. 7 Masculin féminin, Quelque chose d'autre. 9 Les Chevaux de feu, Le Père Noël a les yeux bleus.
Daniel Filipacchi	1 The Chase. 2 La Prise de pouvoir par Louis XIV. 3 Falstaff. 4 Dracula, prince des ténèbres. 5 Les Professionnels. 6 La Guerre est finie. 7 La Vie de château. 8 Bunny Lake a disparu. 9 Un homme et une femme. 10 Au hasard Balthazar.
Rémo Forlani	1 The Loved One. 2 Mickey One. 3 Masculin féminin. 4 Qui êtes-vous Polly Maggoo ? 5 Morgan. 6 Les Cœurs verts. 7 Les Poings dans les poches.
René Gilson	Par ordre alphabétique : Au hasard Balthazar, The Courtship of Eddie's Father, La Guerre est finie, Marie Soleil, Masculin féminin, The Naked Kiss, Les Poings dans les poches, La Prise de pouvoir par Louis XIV, Le Rideau déchiré, Seven Women.
Jean-Louis Ginibre	Par ordre alphabétique : Arabesque, The Chase, Fahrenheit 451, Falstaff, Ligne rouge 7000, The Naked Kiss, Notre Homme Flint, La Prise de pouvoir par Louis XIV, Seven Women, Walkover.
Jean-Luc Godard	Voir Journal dans notre prochain numéro.
Sylvain Godet	1 Masculin féminin. 2 L'Homme au crâne rasé. 3 The Naked Kiss. 4 Seven Women. 5 Le Rideau déchiré. 6 Au hasard Balthazar. 7 Falstaff. 8. Walkover. 9 Non réconciliés. 10 Les Innocents charmeurs.
Gérard Guégan	1 Non réconciliés, La Prise de pouvoir par Louis XIV. 3 Au hasard Balthazar, Fahrenheit 451. 5 Ligne rouge 7000. 6 Falstaff. 7 Le Rideau déchiré. 8 Walkover. 9 La Longue Marche.
Marcel Hanoun	1 Au hasard Balthazar. 2 Les Désarrois de l'élève Törless. 3 L'Homme au crâne rasé. 4 Non réconciliés. 5 Cul-de-sac. 6 L'Espion qui venait du froid. 7 Onibaba. 8 Le Château de l'araignée. 9 Quelque chose d'autre. 10 Morgan.
Jean Hohman	Par ordre alphabétique : Au hasard Balthazar, The Chase, Cul-de-sac, Le Deuxième Souffle, Fahrenheit 451, Falstaff, Masculin féminin, Les Poings dans les poches, La Prise de pouvoir par Louis XIV, Les Professionnels.
Pierre Kast	1 La Prise de pouvoir par Louis XIV. 2 Non réconciliés. 3 Ligne rouge 7000. 4 Au hasard Balthazar, Brigitte et Brigitte, Fahrenheit 451, La Guerre est finie, Masculin féminin, A Noite Vacia.
André S. Labarthe	1 Seven Women. 2 Croquis d'Aix (T.V.), Masculin féminin, Non réconciliés, Le Père Noël a les yeux bleus, Walkover. 7 Au hasard Balthazar, Fahrenheit 451, Les Poings dans les poches, Le Rideau déchiré.
Louis Marcorelles	1 Le Rideau déchiré. 2 Du courage pour chaque jour. 3 Le Ciel et la terre. 4 Seven Women. 5 It Happened Here, Non réconciliés. 7 L'Age des illusions. 8 Le Chat dans le sac. 9 Walkover. 10 Goldstein.
Michel Mardore	Par ordre alphabétique : Au hasard Balthazar, Le Deuxième Souffle, L'Homme au crâne rasé, Je la connaissais bien, Ligne rouge 7000, Non réconciliés, Les Poings dans les poches, La Prise de pouvoir par Louis XIV, Le Rideau déchiré, Les Sans-espoir.
François Mars	1 Falstaff. 2 La Guerre est finie. 3 Au hasard Balthazar. 4 It Happened Here. 5 Fahrenheit 451. 6 Cul-de-sac. 7 Le Deuxième Souffle. 8 Brigitte et Brigitte. 9 Galia. 10 Un homme et une femme.
Paul-Louis Martin	1 Au hasard Balthazar, Walkover. 3 Brigitte et Brigitte, L'Homme au crâne rasé, La Prise de pouvoir par Louis XIV, Quelque chose d'autre. 7 Ligne rouge 7000, The Naked Kiss, Seven Women.
Macha Méril	1 Au hasard Balthazar, Vivre. 3 La Guerre est finie, Falstaff, Masculin féminin. 6 The Chase. 7. Morgan, Les Poings dans les poches, La Prise de pouvoir par Louis XIV, Quatre heures du matin.
Christian Metz	1 Au hasard Balthazar, La Guerre est finie, L'Homme au crâne rasé, Masculin féminin, Non réconciliés. 6 Les Amours d'une blonde, Les Chevaux de feu, Le Deuxième Souffle, Les Poings dans les poches, Walkover.

Luc Moullet — 1 Walkover. 2 Don Quintin l'amer. 3 Au hasard Balthazar. 4 L'Homme au crâne rasé. 5 Les Sans-espoir. 6 Seven Women. 7 La Prise de pouvoir par Louis XIV. 8 L'Age des illusions, Brigitte et Brigitte, Les Poings dans les poches.

Jean Narboni — 1 Seven Women. 2 L'Homme au crâne rasé, Masculin féminin, Non réconciliés, Walkover. 6 La Guerre est finie. 7 Le Rideau déchiré. 8 Quelque chose d'autre. 9 Au hasard Balthazar, Le Nouveau Journal d'une femme en blanc.

Claude Ollier — 1 Au hasard Balthazar, Walkover. 3 Masculin féminin, Non réconciliés. 5 Les Poings dans les poches. 6 L'Homme au crâne rasé. 7 La Prise de pouvoir par Louis XIV. 8 It Happened Here. 9 Le Père Noël a les yeux bleus. 10 Les Innocents charmeurs.

Michel Pétris — 1 Au hasard Balthazar, Brigitte et Brigitte, Nous deux, La Prise de pouvoir par Louis XIV. 5 Les Amoureux, Ligne rouge 7000, The Naked Kiss, Non réconciliés, Répulsion, Walkover.

Claude-Jean Philippe — 1 Au hasard Balthazar. 2 L'Homme au crâne rasé, Non réconciliés. 4 Ligne rouge 7000, La Prise de pouvoir par Louis XIV, Le Rideau déchiré. 7 Les Chevaux de feu, La Longue Marche, Masculin féminin, The Naked Kiss.

Jean-Daniel Pollet — Par ordre alphabétique : Au hasard Balthazar, The Chase, Falstaff, La Guerre est finie, L'Homme au crâne rasé, La Longue Marche, Masculin féminin, Non réconciliés, La Prise de pouvoir par Louis XIV, Walkover.

René Richetin — Par ordre alphabétique : Au hasard Balthazar, Brigitte et Brigitte, Les Cœurs verts, The Loved One, Les Poings dans les poches, Qui êtes-vous Polly Maggoo ? Trois sur un sofa, Le Volcan interdit.

Jacques Rivette — 1 Walkover. 2 Les Amours d'une blonde, Le Chat dans le sac, Fahrenheit 451, L'Homme au crâne rasé, Masculin féminin, Non réconciliés, Nothing But a Man, Les Poings dans les poches, Quelque chose d'autre.

Alain Robbe-Grillet — Par ordre alphabétique : Les Amoureux, A Noite Vacia, Les Poings dans les poches, Qui êtes-vous Polly Maggoo ?, Répulsion, Les Sans-espoir.

Jacques Robert — 1 Seven Women. 2 La Guerre est finie, La Ligne de démarcation, Ligne rouge 7000, La Longue Marche, Masculin féminin, La Prise de pouvoir par Louis XIV, Le Rideau déchiré, Trois sur un sofa.

Georges Sadoul — Par ordre alphabétique des pays : Allemagne : Non réconciliés. Belgique : L'Homme au crâne rasé. Espagne : Falstaff. France : Au hasard Balthazar. Grande-Bretagne : Cul-de-sac, Fahrenheit 451. Italie : Les Poings dans les poches. Japon : Vivre. Pologne : Walkover. Tchécoslovaquie : Les Amours d'une blonde.

Barbet Schrœder — 1 Ligne rouge 7000, Le Rideau déchiré, Seven Women. 4 Au hasard Balthazar, La Longue Marche, Masculin féminin, Les Poings dans les poches, La Prise de pouvoir par Louis XIV. 9 Une Balle au cœur, The Naked Kiss.

Jacques Siclier — Par ordre alphabétique : Les Amours d'une blonde, Fahrenheit 451, Falstaff, La Ligne de démarcation, Ligne rouge 7000, Marie Soleil, Les Poings dans les poches, La Prise de pouvoir par Louis XIV, Roger La Honte.

Roger Tailleur — 1 Les Professionnels. 2 La Guerre est finie. 3 Walkover. 4 Falstaff. 5 Harper. 6 Seven Women. 7 Cul-de-sac. 8 La Vie de château. 9 The Bedford Incident. 10 Bus Riley's Back in Town.

Bertrand Tavernier — 1 The Courtship of Eddie's Father. 2 Le Nouveau Journal d'une femme en blanc, Seven Women. 4 Les Désarrois de l'élève Törless, Night Must Fall, Objectif 500 millions. 7 Madamigella di Maupin. 8 Harper. 9 Les Amours d'une blonde. 10 Et pour quelques dollars de plus...

André Téchiné — 1 Au hasard Balthazar. 2 Walkover. 3 L'Homme au crâne rasé, Masculin féminin, Non réconciliés, Marie Soleil, Le Père Noël a les yeux bleus. 8 Falstaff, La Guerre est finie, Le Rideau déchiré.

Roger Thérond — Par ordre alphabétique : Les Amours d'une blonde, The Chase, Le Deuxième Souffle, Falstaff, Les Poings dans les poches, La Prise de pouvoir par Louis XIV, Les Professionnels, Qui êtes-vous Polly Maggoo ?, Un homme et une femme.

José Varéla — Par ordre alphabétique : Au hasard Balthazar, Et pour quelques dollars de plus..., Ligne rouge 7000, Masculin féminin, Non réconciliés, Le Père Noël a les yeux bleus, Trois sur un sofa, Walkover.

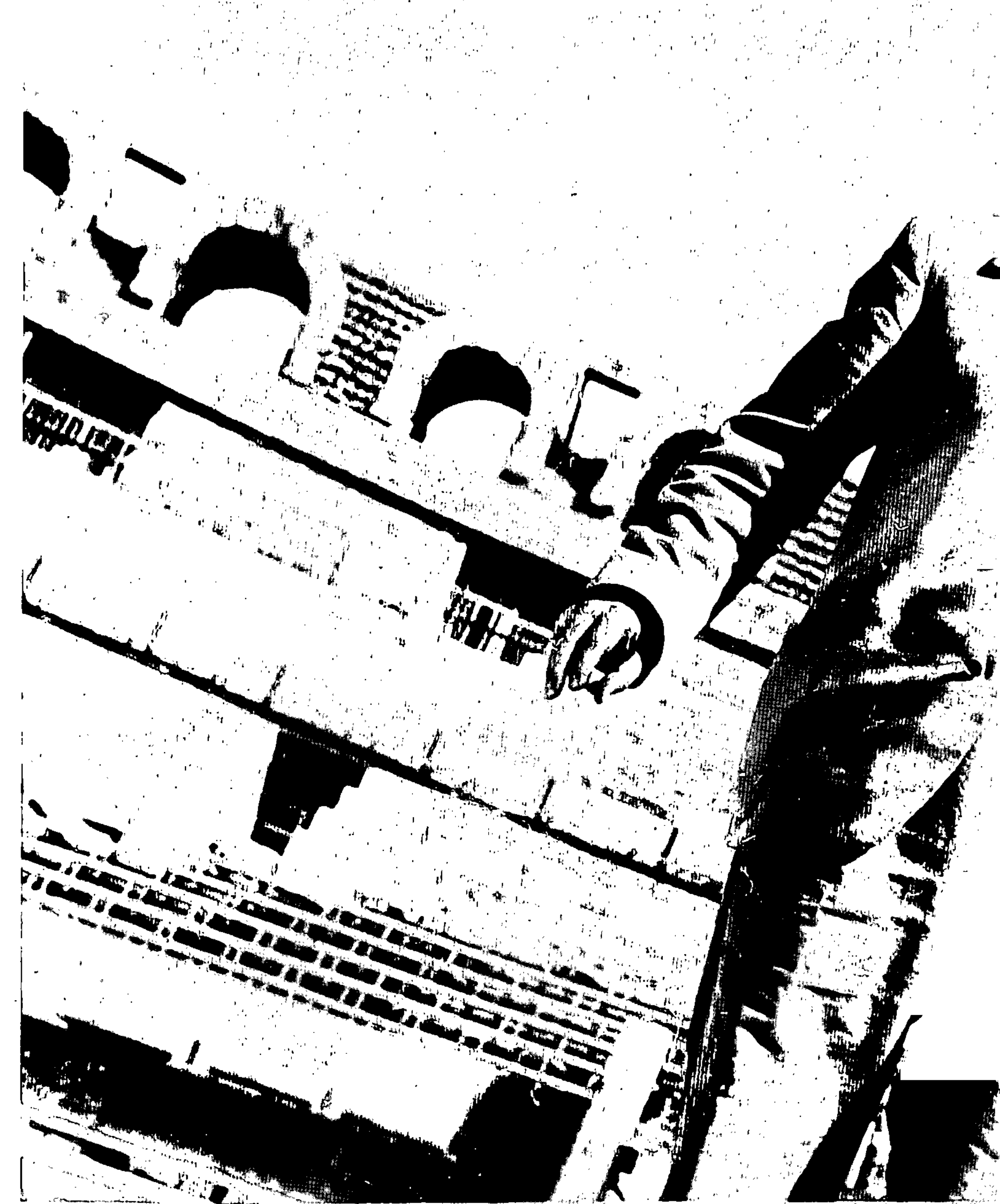
Paul Vecchiali — 1 Au hasard Balthazar, Ligne rouge 7000, The Naked Kiss. 4 Seven Women. 5 L'Homme au crâne rasé. 6 The Chase. 7 La Guerre est finie, Les Camarades. 9 L'Espion.

Carlos Vilardebo — Par ordre alphabétique : Au hasard Balthazar, It Happened Here, Le Manuscrit trouvé à Saragosse, Masculin féminin, Les Poings dans les poches.

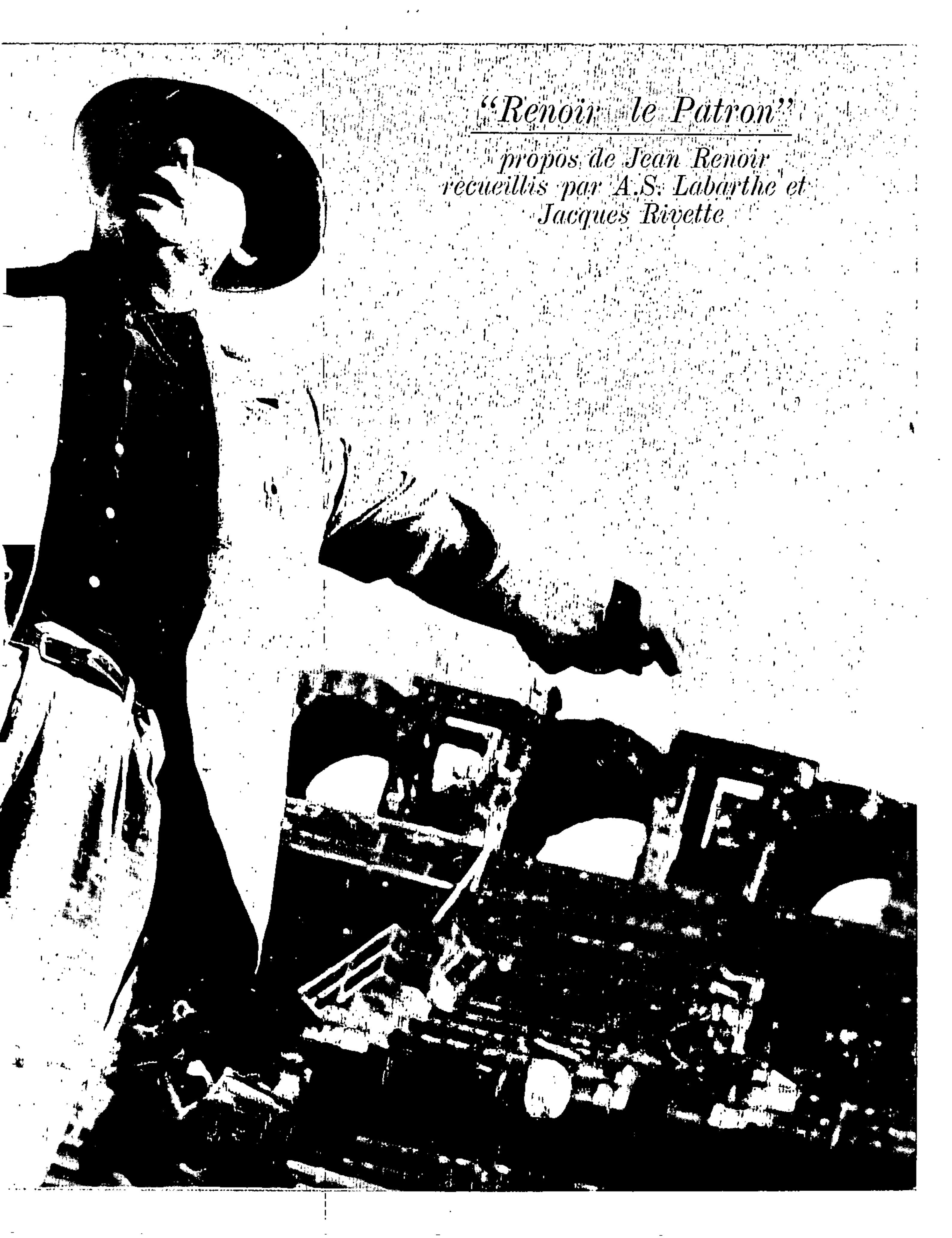
François Weyergans — 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 : au hasard...

Yamada Koichi — 1 Falstaff. 2 Masculin féminin. 3 L'Homme au crâne rasé. 4 Non réconciliés. 5 Les Amours d'une blonde. 6 Le Père Noël a les yeux bleus. 7 Seven Women. 8 Le Nouveau Journal d'une femme en blanc. 9 Le Rideau déchiré. 10 Au hasard Balthazar.

A. Astruc, R. Bellour, M. Hanoun, F. Mars, R. Richetin, A. Robbe-Grillet et C. Vilardebo nous font remarquer que leur sélection est d'autant plus relative qu'ils n'ont vu, cette année, que fort peu de films.
Les rédacteurs des « Cahiers » ont, en général, pris le parti d'éliminer de leur liste des films anciens sortis cette année qui auraient sans cela été souvent cités : « Octobre », « Vivre », Les Bunuel mexicains, etc.
Nous invitons nos lecteurs à nous adresser, avant le 5 février, leur propre liste afin de nous permettre d'établir un palmarès que nous serons heureux de confronter avec celui des « Cahiers ». Rappelons-leur que les reprises (« Make Way For To-morrow », « Fort Apache », etc.) n'entrent pas en ligne de compte.



JEAN RENOIR MONTANT « JULIUS CAESAR » DANS LES ARENES D'ARLES.

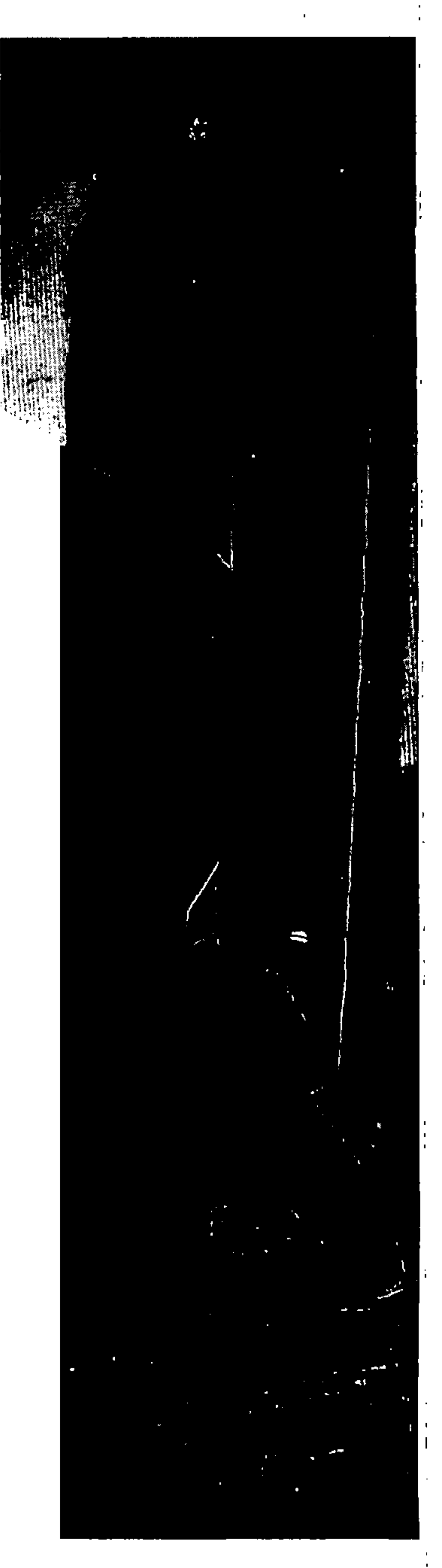


"Renoir le Patron"

propos de Jean Renoir recueillis par A.S. Labarthe et Jacques Rivette



FERNAND LEDOUX DANS « LA BETE HUMAINE ».



Jean Renoir (on le sait, l'affaire fit quelque bruit) s'est vu refuser il y a quelques mois la possibilité de tourner en France son dernier projet: « C'est la Révolution » (dont il nous entretenait dans notre numéro 180). C'est donc un nouvel hommage que nous adressons au plus grand de nos cinéastes en lui consacrant d'une part un « supplément sonore » (voir en page deux de couverture) qui permettra à nos lecteurs de l'entendre parler lui-même de son idée de l'art, et en publiant d'autre part quelques-uns de ses plus récents propos, recueillis par André S. Labarthe et Jacques Rivette pour leur émission télévisée de la série « Cinéastes de notre temps » (deuxième chaîne) : « Jean Renoir le Patron ».

(Ces propos, enregistrés et filmés dans la cour d'une auberge de Sologne non loin de la Ferté-Saint-Aubin, celle même qui avait hébergé en 39 l'équipe de « La Règle du jeu », suivent d'autres qui, partis de « La Petite Marchande d'allumettes », et après pas mal de méandres, s'étaient attardés sur le célèbre plan du meurtre dans « Le Crime de Monsieur Lange », avec son mouvement d'appareil indépendant du mouvement des comédiens, définitivement analysé par André Bazin dans son article « Renoir français », Cahiers, no 8 ; d'où notre précédente question : la caméra, dans certaines circonstances, ne devient-elle pas, elle aussi, un des personnages du film ?)

Jean Renoir Un personnage actif, bien sûr. Mais je crois que tous les personnages doivent être actifs ; je crois que, dans un film, il ne faut rien de passif. Un seul personnage doit être passif et subir tout, et être uniquement une bouche avalant tout, un estomac digérant tout, c'est l'auteur du film. Mais tous les éléments qu'il absorbe devraient être actifs : le décor, les personnages, tout ça, il faut que ce soit vivant ; soi, il faut qu'on joue au mort — non, pas au mort, à l'endormi : on ouvre largement la bouche, et on absorbe tout, n'est-ce pas, et puis on le digère, on le rend d'une autre façon ; c'est un mariage... Mais il faut l'extérieur, il faut l'environnement ; on ne peut faire de bons films que si l'on est entouré d'éléments d'une grande richesse — d'une grande richesse et d'une grande activité. C'est ça qui est intéressant d'ailleurs dans tout art, c'est cet essai d'absorption et de digestion du monde.

Cahiers A tous ces éléments actifs dans la naissance du film, ne faut-il pas ajouter le spectateur ?

Renoir C'est évident ; il est impossible d'avoir une œuvre d'art s'il n'y a pas la participation du spectateur, sa collaboration : il faut qu'un film soit fini par le public. C'est la raison pour laquelle la précision absolue en tout est dangereuse. Maintenant, d'un autre côté, l'imprécision voulue est aussi dangereuse. Je crois qu'un des éléments de la réussite, c'est d'avoir beaucoup à dire, d'avoir trop à dire ; alors, on le dit, mais on ne dit pas tout : il y a certaines parties que l'on n'arrive pas à formuler, ou qu'on oublie ; ou simplement, on ne trouve pas les mots, on ne trouve pas les termes, on ne trouve pas les mouvements de caméra, les éclairages, les expressions d'acteurs pour les exprimer ; alors, le public y supplée. Maintenant, ce qui est intéressant, c'est que chaque élément du public, chaque spectateur, y supplée à sa façon ; en réalité, un film est autant de fois un film qu'il y a de spectateurs : s'il y a mille spectateurs, nous avons mille films — si le film est bon ; si le film est mauvais, il est précis, et pour chaque spectateur c'est le même film.

Cahiers On pourrait donc définir l'œuvre « réussie » par la multiplicité des interprétations qu'elle ouvre.

Renoir Je le pense ; voyez-vous, la très grande erreur du cinéma industriel maintenant, c'est la recherche de la perfection. Bien souvent, on me dit : ah ! les producteurs, ce sont des gens ignobles, des gens dégoûtants, ils ne pensent qu'à l'argent, ils ne pensent qu'à faire des sous, qu'à ce qui est commercial. Ce n'est pas vrai ! Moi, je prétends que les producteurs sont les gens les plus désintéressés du monde : ce sont des gens qui, sincèrement, aiment le cinéma. Ce que je leur reproche, c'est de vouloir faire des bons films : ce qui, à mon avis, est complètement ridicule. Il ne s'agit pas de faire des bons films ; il s'agit d'amener un tout petit peu d'humanité, il s'agit d'ouvrir une petite porte sur ce que l'on croit avoir découvert de l'esprit humain, ou d'une situation — d'une situation nous menant à des caractères : il s'agit de la connaissance de l'homme, et c'est tout. La perfection technique, que recherchent tellement les producteurs, avec l'envie très sincère de produire une œuvre d'art... moi, je crois qu'il y a là une immense erreur. Et ce qui se passe, c'est que ces produits absolument parfaits, ces produits auxquels on ne peut rien ajouter, finissent par être ennuyeux, et le public finit par se lasser du cinéma parce qu'on lui donne trop de perfection.

Cette collaboration du public est même une nécessité maintenant, parce qu'il y a des tas de gens à notre époque qui ont une vie qui n'est pas tellement drôle : il y a des gens qui habitent dans des grands appartements en ciment, et puis ils vont tous les matins à un bureau, ou à une usine, et ils font la même chose, le même geste, et puis ils conduisent leur voiture sur des autoroutes, il y a des stops, on s'arrête quand c'est rouge, et puis on repart quand c'est vert, c'est assez décevant,

n'est-ce pas. Les autres époques avaient aussi leurs inconvénients, je parle des inconvénients de notre époque sans penser qu'elle soit supérieure ou inférieure... enfin, notre époque a des inconvénients. Un de ces inconvénients, c'est la solitude ; tout tend à la solitude. D'ailleurs, les gens la désirent, ils croient que c'est bien, la solitude : vous avez quelqu'un qui va acheter une maison à la campagne, il dit : ah, j'ai une maison merveilleuse ; pensez, autour de moi je ne vois personne, je ne vois pas un chat, seulement des champs, rien. Ils ne se rendent pas compte que ce qui est intéressant dans la vie, ce sont les êtres humains ; ce qui est intéressant, c'est de rencontrer quelqu'un, ce n'est pas de rencontrer un arbre. L'arbre est magnifique s'il existe par rapport à un être humain ; mais l'arbre tout seul... moi, je m'en fiche ! en tout cas, il ne m'intéresse pas. Il me passionne au moment où je le relie aux gens qui l'ont planté, aux gens qui ont créé la civilisation qui l'entoure, où je le relie aux gens de mon pays, ou à des émotions que j'ai éprouvées, à des mémoires, à des souvenirs qu'il me rappelle ; mais l'arbre tout seul ne m'intéresse pas. Alors, une des façons de lutter contre cet ennui moderne, c'est l'art : l'art, c'est un petit pont ; et l'auteur de films qui a un peu de talent réussit quelquefois à jeter un petit pont entre l'écran et le public ; et alors on est ensemble : on est ensemble et on crée ensemble, et on fabrique ensemble le film, le public amenant son apport et cet apport étant très important.

Cahiers Cela dit, les films ne sont pas éternels : la pellicule se détériore, peut-être dans cent ans n'y aura-t-il plus de films : où est donc l'importance d'un art si fragile...

Renoir Bien sûr, mais voulez-vous me dire où est l'importance, par exemple, d'Homère : parce que, entre nous, personne n'a lu Homère ; supposons que, dans cette cour, nous soyons six mille individus et que nous posions la question : l'un de vous a-t-il lu Homère ? Si les gens sont sincères, ils diront non ; néanmoins Homère est très important. Il se produit une chose assez curieuse avec l'œuvre d'art, c'est que celle-ci dépasse son existence ; je ne sais pas pourquoi, mais c'est un fait : c'est une influence indirecte. Remarquez, soyons francs, prenons n'importe quelle grande œuvre d'art, prenons les meilleurs tableaux du Louvre : combien de Français les ont-ils vus ? Une proportion infime, peut-être un pour cent, peut-être un pour mille, je ne sais pas ; néanmoins, leur influence est évidente, l'influence sur la civilisation française... Prenez par exemple quelque chose qu'on a sous les yeux : la bonne architecture ; on a tout de même encore à Paris quelques maisons qui sont prodigieuses, quelques vieilles maisons dans le Marais : on regarde une porte avec des sculptures, des colonnes de chaque côté, et on est très heureux, n'est-ce pas, on est transporté. Mais on est très peu à être transportés : la plupart des gens ne savent même pas qu'elle existe. Je crois, voyez-vous, que finalement, l'œuvre d'art agit d'une façon occulte ; je crois beaucoup au radar dans la vie, le radar humain : il y a une sorte de radar qui fait que l'œuvre d'art finit par influencer les gens ; mais ça n'influence pas directement. Je crois que le fait d'aller au Louvre et de dire : ah, je vais regarder la Joconde... ah ! je regarde la Joconde, comme c'est beau — je crois que ça ne vous apporte rien. Mais si on sent la présence de la Joconde... Les tableaux, chez soi, il faut les pendre, au mur, non pas tellement pour les regarder, mais pour qu'ils vous influencent.

Cahiers Faire une œuvre d'art, c'est jeter un caillou dans...

Renoir Dans la rivière, dans une eau calme, et les cercles, même les plus lointains, vous atteignent.

Cahiers Et ce fameux portail du Marais n'est pas fait pour être regardé, mais pour imprégner un peu les gens qui vivent dans la rue...

Renoir Voilà, pour imprégner : vous avez trouvé un mot excellent.

Cahiers Ceci va donc contre toute la politique actuelle qui est, par exemple, de faire des monuments un spectacle...

Renoir Ah ! mais pardon, moi, je suis tout à fait contre ces histoires-là. D'abord, pour commencer, les éclairages de monuments, je trouve ça très laid : tout est aplati, et vous n'avez aucune différence entre une carte postale photographiée et un monument éclairé de cette façon-là ; vous n'avez aucune différence entre une bonne sculpture et une mauvaise sculpture quand elle est éclairée violemment. Non, bien sûr que je suis contre l'art donné en spectacle — sauf si c'est l'art du spectacle, qui par définition doit être donné en spectacle, mais qui, lui aussi, finalement, agit non pas en tant que spectacle, mais en tant qu'influence... Ecoutez, c'est comme les tableaux qu'on trimballe : on trimballe des tableaux dans le monde entier, au risque de les abîmer, de les avoir crevés, volés, pour les montrer à des gens qui défilent, devant, et qui disent : ah, mon Dieu, en effet, c'est très beau ; ah oui, cette main est très bien dessinée, et puis il y a une petite expression dans l'œil... Ils n'en retirent rien du tout ! Ils en retireraient beaucoup plus s'ils avaient un tableau peint directement par leur voisin, ou par leur enfant — parce qu'on peut avoir des très bons tableaux en s'adressant simplement aux enfants : jusqu'à l'âge de six ans, en général, les enfants ont du génie en peinture... Alors, il n'y a qu'à avoir un dessin, au mur, fait par un gosse, ça vous apporte beaucoup plus qu'un passage de trois minutes devant la Joconde... (Propos recueillis au Perfectone par André S. Labarthe et Jacques Rivette, et reproduits avec l'aimable autorisation de Janine Bazin et de l'O.R.T.F.)

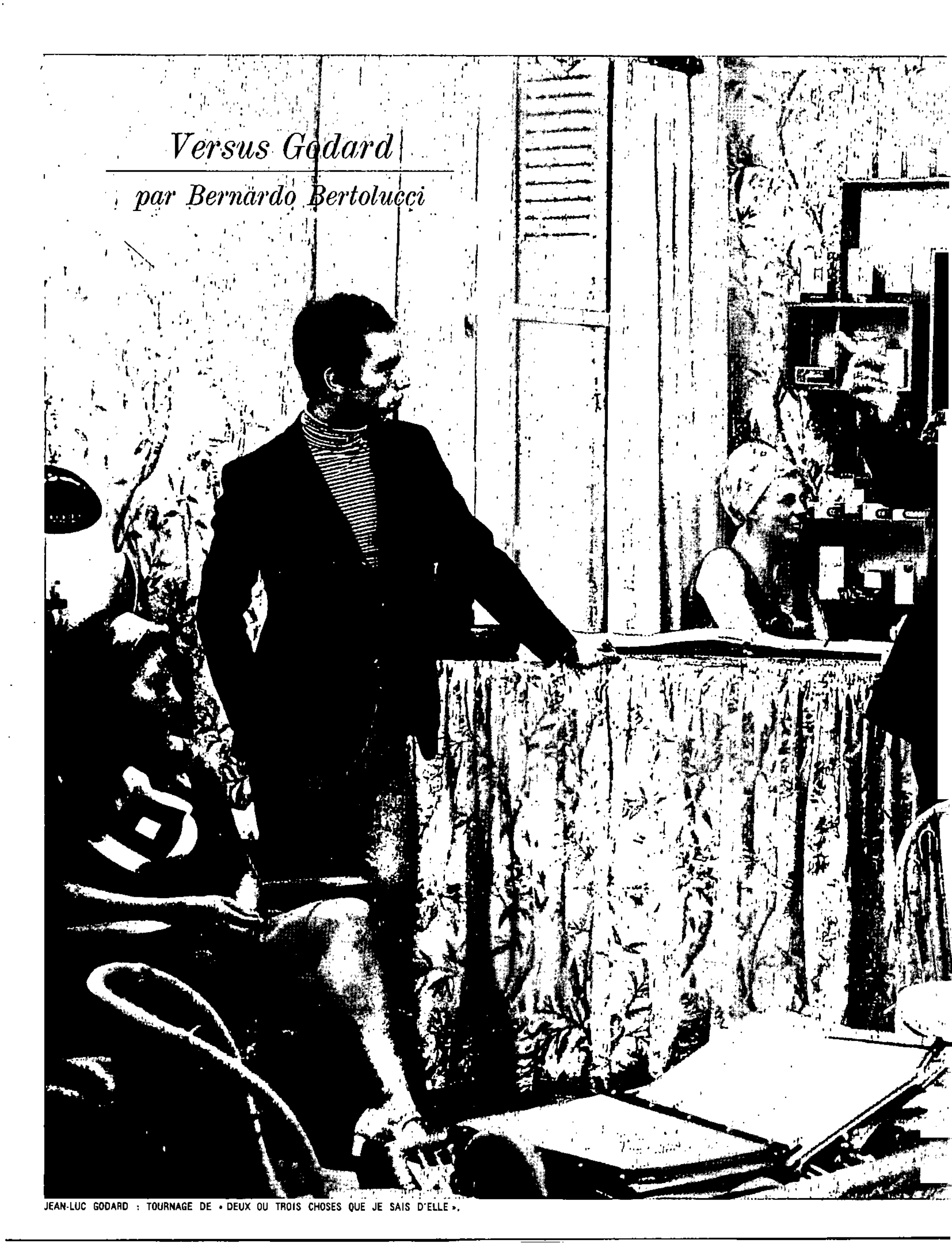




CHARLES BLAVETTE ET JENNY HELIA DANS « TONI ».

Versus Godard

par Bernardo Bertolucci



JEAN-LUC GODARD : TOURNAGE DE « DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE ».



Est-ce que tout est permis à celui qui aime ? Par exemple d'épier à travers les persiennes, ou de chercher dans les vêtements de la personne aimée les signes de son intimité, ou de fouiller dans ses poches pour toucher à tous les objets qui, preuves de ses trahisons, deviennent preuves de son existence...

Fort de l'amour que j'ai pour le cinéma de Godard, je pêche ici en eau trouble, et je découvre, précieuse comme seul le « réel » peut l'être, la « vulgarité » de Godard.

Je parle des deux derniers films de Godard, que j'ai vus récemment à Paris, leurs mixages à peine achevés, dans l'ordre suivant : « Deux ou trois choses que je sais d'elle » ; cinq minutes de récréation (ce sont les mots de Godard, ou comme il me le disait en riant : « fine del primo tempo ») ; puis, « Made in U.S.A. »

Godard s'attend, je pense, à une réflexion unique sur ces deux films : il a fini de tourner « Made in U.S.A. » un vendredi d'été et a commencé « Deux ou trois choses... » le lundi suivant. Il a monté les deux films en même temps, probablement dans deux salles de montage communicantes, comme deux chambres d'hôtel pour couple illégitime. Autre observation prosaïque : l'ordre dans lequel Godard a montré ces deux films laisse supposer qu'il préfère « Made in U.S.A. », projeté en dernier. (« Dulcis in fundo ».)

Godard doit être un grand dévoreur de journaux : on peut retrouver l'origine de ses deux films dans la presse des derniers mois. L'idée de « Deux ou trois choses » vient d'un fait divers lu dans « Le Nouvel Observateur » : une femme mariée d'environ trente ans, mère de deux enfants, habitant dans un quelconque grand ensemble, se prostitue chaque fois que l'envie la prend de se transformer de mère de famille en consommatrice de tous ces produits que le néo-capitalisme offre aux femmes françaises : robes de Paco Rabane, lunettes op, appareils photo polaroïds, etc., toutes choses dont son mari, garagiste et radio-amateur, ne peut lui garantir l'acquisition. Quant à « Made in U.S.A. », c'est l'affaire Ben Barka, texte revu et corrigé par Dashiell Hammett et Apollinaire, avec Anna Karina dans le rôle de Humphrey Bogart et Godard dans le rôle de Howard Hawks.

Arrive le moment redouté, l'instant du choix, que Godard — non sans masochisme — nous a imposé de faire quand il a décidé de tourner deux films en même temps et de les montrer l'un à la suite de l'autre. Ainsi sa victoire sera sa défaite et sa défaite sa victoire. Alors que « Deux ou trois choses... » est à l'origine un fait divers, « Made in U.S.A. » est tiré d'un assassinat politique. Appelons à notre aide Roland Barthes, qui nous éclaire sur la différence entre ces deux termes : l'assassinat politique est toujours par définition une information partielle qui renvoie

nécessairement à une situation existant en dehors de lui, avant lui et autour de lui : la « politique ». Le fait divers, au contraire, est une information totale, ou, plus exactement, immanente. Il ne renvoie formellement à rien d'autre qu'à lui-même. Mais voici que Godard renverse scandaleusement cette règle : « Made in U.S.A. » garde une structure tragiquement fermée, tandis que le fait divers de « Deux ou trois choses... », qui aurait dû tenir sa beauté et son sens — en tant qu'entité immanente se résolvant dans ses données immédiates — de lui-même, s'ouvre comme une de ces étranges et ineffables fleurs des rêves ou des hallucinations, qui n'en finissent plus d'éclore, découvrant dans leurs pétales de nouvelles existences, de nouveaux contextes végétaux, imprévisibles comme est imprévisible la résonance qu'elles couvaient, ses signifiés et leur durée onirique.

Or, « Made in U.S.A. », film politique, traître à la politique, paralysé dans sa grande liberté par un conformisme idéologique, ses couleurs se fanant du fait même de la magnificence de leurs émaux, — les rouges, les bleus, les verts n'ont jamais été au cinéma aussi rouges, aussi bleus, aussi verts, et tout semble vrai à Atlantic Cité qui, comme Alphaville, aurait dû ressembler à Paris et au contraire ressemble vraiment trop à Atlantic Cité, de même que les « durs » qui devraient faire penser aux gorilles franco-marocains sont, plus ou moins malgré Godard, trop « durs », et finalement ne sont que des « durs », — et pourtant, « Made in U.S.A. », celui des deux films que j'aime le moins parce qu'il est trop godardien pour pouvoir être du vrai bon Godard, voici qu'il a d'imprévus, de très violents sursauts qui font trembler toute son armature ; puis, sa structure se recompose, se raffermit, close, antigodardienne. Je faisais allusion à la mort des personnages mineurs, que Godard fait tuer par Karina et qui sont les moments sublimes du film : c'est comme si le vieillard au drôle accent de l'Est, ou l'écrivain sosie de Belmondo, ou le policier parallèle existaient avant tout grâce aux projectiles qu'ils rencontrent, grâce au sang et grâce à Karina qui, après avoir tiré, leur adresse de longs regards de réconfort. Godard les fait vivre en les faisant mourir, un par un, et pour finir nous sommes encerclés par ces morts poétiques de personnages mineurs.

Mais c'est avec « Deux ou trois choses que je sais d'elle » — « elle », c'est le moment de le dire, ce n'est pas Marina Vlady mais Paris — que j'ai vraiment ressenti le plaisir de la « vulgarité » de Godard. J'appelle « vulgarité » sa capacité, son aptitude à vivre au jour le jour, près des choses, d'habiter le monde comme l'habitent les journalistes, qui savent toujours arriver à l'heure sur les événements et payent cette ponctualité en en subissant forcément l'effet, même pour les plus minces, comme la durée d'une flamme d'allumette. Cette « vulgarité », c'est d'être un peu trop attentif à tout, et de cela nous sommes profondément reconnaissants à Godard. C'est pour nous qu'il risque cela, parce que c'est à nous et pour nous qu'il parle directement, pour nous aider, nous, hommes existant autour de lui, et c'est pourquoi il semble qu'il s'adresse toujours à quelqu'un qui est très proche de lui, et non à l'éternité. Ainsi un fait divers monolithique, comme celui de « Deux ou trois choses... », qui pouvait s'éteindre en lui-même, devient « moyen », « véhicule » d'un discours qui nous concerne tous. La prostitution de la femme des grands ensembles n'est que le pâle reflet de la prostitution à laquelle nous nous sommes tous, plus ou moins différemment, adaptés, mais avec moins d'innocence que Marina Vlady, sans sa douceur animale, paysanne.

Ce nouveau Godard plein à la fois de colère et de pitié fait un seul geste et embrasse les innombrables âmes qui sont derrière les innombrables fenêtres des bâtiments de banlieue et que personne ne regretterait si les inondations ou la bombe devaient les rayer du monde pour toujours. La lumière devient rose et bleue sur les cloisons sonores des H.L.M. C'est une lumière que nous connaisons déjà, et qui résonne familièrement en nous, c'est le soleil des jours ouvrables, mercredi ou jeudi, dans les colonies qui ne savent pas qu'elles sont colonies (dans « Made in U.S.A. », j'avais oublié de le dire, tout semble se passer entre dix heures du matin et six heures de l'après-midi, un dimanche de juillet, bistrots quasi déserts, ennui pour qui reste en ville). Pendant ce temps, quelqu'un parle seul dans la chambre voisine, et les murs sont tellement minces que tout ce qu'il dit nous parvient distinctement, comme les paroles du prêtre derrière la grille du confessionnal : c'est Godard qui monologue à voix basse, comme un speaker opéré d'un cancer à la gorge, et dit le rosaire de ses réflexions sur le cinéma et le style cinématographique, s'interroge et se répond, proteste, suggère, ironise, nous explique que les plans, qu'ils soient fixes, panoramiqués ou sur travellings, sont autonomes, avec une résonance autonome et une beauté autonome, et qu'il ne faut pas trop se préoccuper de prévoir un montage, car de toute manière l'ordre naît automatiquement à partir du moment où nous les mettons l'un à la suite de l'autre, et qu'au fond un plan en vaut un autre (Rossellini le sait), que s'ils ont une charge poétique, la relation naîtra malgré tout..., et quand son extraordinaire discours moral est pris d'un léger tremblement — et cela arrive souvent — c'est comme si nous assaillait le pressentiment d'une tragédie : les personnages de « Deux ou trois choses... » achèveront leur journée avec la mort, ou en éteignant la lampe près du lit, ce qui ne fait pas une grande différence. — Bernardo BERTOLUCCI.





JEAN-LUC GODARD DIRIGEANT LASZLO SZABO DANS « MADE IN U.S.A. » (PHOTO BIESSE)

Notes sur "Deux ou trois choses que je sais d'elle"

par Jean Narboni



MARINA VLADY ET LE SPHINX (ANNE DUPEREY) - « DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE ».



La minute la plus surprenante peut-être du cinéma — et justement célèbre — fut celle d'un abandon. Impulsion mystérieuse ou acte prémédité se camouflant en coup de génie hasardeux, l'obscurité persiste, d'autant que le responsable se garda bien jamais d'éclairer nos questions. Toujours est-il qu'une caméra brusquement vagabonde et comme lassée d'accompagner un modeste typographe, lui tournait le dos, s'en allait balayer les murs d'une cour pour retrouver, en fin de mouvement... un assassin. Ainsi M. Lange débarrassa-t-il la coopé de l'ignoble Batala.

Peut-être, à la seconde de cet écart, le cinéma a-t-il changé (Murnau dans « L'Aurore » avait, une fois, génialement pressenti la chose). Le cinéma n'était plus suiveur fidèle ou voyeur tenace, il ne guettait ni ne débusquait, il devenait « celui qui n'accompagnait plus », il maintenait obscure toute une part des gestes, des actes et des motivations, autour de lui et sans lui existait sans fin et venait battre la musique du monde. Parfois et comme par hasard, il arrivait que quelqu'un se trouvât sur son passage, et cela donnait un film. Une parenthèse, un jeu provisoire de dévoilement, un entourement affectueux, un « face à face » provisoire, une rencontre furtive ou un choc brutal, comme on se heurte à quelqu'un au détour d'une rue.

Avec un peu de chance, on risquait d'apprendre deux ou trois choses : d'une ville, d'un objet, d'un être.

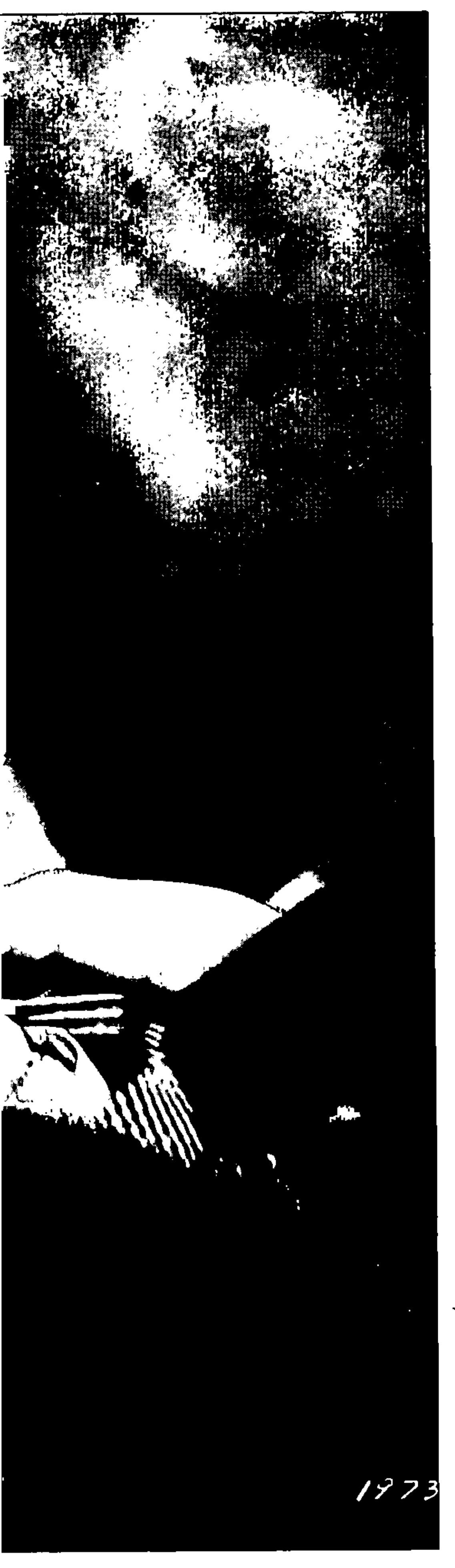
Nous connaissions chez Godard d'autres formes d'affrontements : confrontations, identités déclinées comme à la sauvette, les yeux baissés ou détournés, parfois hardiment fixés sur nous (bien souvent la fiche s'avérait fausse ou incomplète, et tant mieux). Mais le cinéaste insistait, contraignant, impitoyable, parfois il lui arrivait de se faire policier. L'accusé hasardait alors, au bout d'un long silence réciproque, une ou deux autres confidences.

D'autres fois, de brusques arrêts du récit, des paliers heureusement ménagés, à la fois pause et élan, semblables à ces moments où les condensateurs se rechargent en silence, permettaient à certains, plus loquaces, de s'adresser à nous : à propos de langage, mémoire, intelligence ou amour... Avec « Deux ou trois choses », plus de semblables et fécondes insistances. Le cinéma respecte les fuites, les dérobades, s'impose même ces « laissez aller » (impérativement), capte au hasard un visage qui lance quelques mots et nous quitte, l'abandonne pour le retrouver fortuitement dans une boutique, au coin d'un garage, sur le gazon pelé d'un « Hôpital Longue Maladie », tâtonne, esquisse une approche, se ravise, hésite s'il doit choisir l'une plutôt que l'autre. Parfois renonce : « de celle-là nous ne saurons rien ». Gagnée par cette discrétion, une voix chuchote tout du long (chuchotement de tout autre nature que celui de Macha Méril dans « La Femme mariée », explicable par d'égoïstes motifs personnels). Sorte de cinéma du secret ou, pourquoi pas, du respect (on imagine à quel point il se situe aux antipodes de celui de Bresson). Non plus aux aguets, tirant au débusqué ou agissant par effraction, mais cinéma comme fortuit, prêt à accueillir, avant la retombée et l'extinction, quelques parcelles vives. Comment s'étonner alors de la prodigalité de Godard, de sa soif et de sa fureur de tourner, quand tant de choses restent à recevoir, mais par bribes. Il y a fort à parier au contraire qu'aujourd'hui toute préparation doit lui peser, qu'il rêve d'un cinéma où il n'y aurait plus de situations, de personnages à faire vivre, de lieux à repérer, d'histoire à narrer, mais où l'on s'installerait devant toutes choses pour les laisser parler d'elles-mêmes, le temps qu'elles veulent bien.

Est-ce à dire que, dans « Deux ou trois choses », faux désordre, fragments, parcelles, ruptures de rythme et de ton abondent ? Certes pas. C'est qu'ici les fameuses pièces rapportées, les éléments annexes et surajoutés au cours du récit (qu'habituellement ils bloquent pour mieux le relancer), sont en tel nombre qu'ils deviennent eux-mêmes le récit et sa trame. Plus de collage, ni de coutures visibles, mais une narration du collage, une histoire et une continuité de l' « en-trop ». On peut hasarder une comparaison avec le mouvement respiratoire où une ligne à large courbure double et résorbe une série d'oscillations de plus faible amplitude. Ici, une sorte de mouvement patient, tenace, lent et tournoyant, revenant sans cesse sur lui-même, enserrant les courtes lignes brisées dans un treillis de plus en plus serré, les prenant dans une sorte de volume sphérique. Mouvement unique de brassage et d'emportement, analogue à ce « jupitérien travelling » du « Chant du Styrène », qui frappa tant, justement, Godard. Ou, pour risquer une autre comparaison pas tellement étrangère au propos du film, semblable à celui de l'atome, où les sauts désordonnés des électrons d'une orbite à l'autre s'intègrent à une plus vaste gravitation. Dans le film s'inscrit, en « abyme », la figure de son propos, dont on devine sans peine qu'il dépasse de très loin l'anecdote initiale. Le noir d'une tasse de café envahit tout entier. l'écran scope, où tous les rendez-vous du diable et des dieux semblent se fomenter. Les couches de liquide tournoient, s'étirent, s'effilochent. Des bulles surgissent, dérivent, éclatent, confluent, s'agglomèrent en grappes provisoires. On sait ce que certain écrivain sut faire sortir d'une tasse de thé. Peut-être ici aussi est-il question de « temps pur », sur son versant moral. Naissance de nouveaux systèmes, apparition d'autres nébuleuses, bouleversements planétaires, redistribution des galaxies... Ebauche et espoir d'un monde autre, où « les mots changeraient de sens et les sens de mots ». — Jean NARBONI.



« LE RIDEAU DECHIRE » : PAUL NEWMAN ET WOLFGANG KIELING (GROMECK).



Défense de "Torn Curtain"

La machine infernale

A condition qu'elle fonctionne, toute opération à base de magie ou de prestidigitation reste souveraine quant au choix de ses fins et moyens, et peu importe alors si c'est la colombe qui sort du mouchoir ou l'inverse. S'interrogeant sur la statue de Tirésias dans « Le Testament d'Orphée », Cocteau, maître en ces jeux, disait du devin de Thèbes : « On lui enfourne du papier dans la bouche, et il en sort des romans, des discours, des mots, des poèmes ». Dans la machine infernale de « Torn Curtain », c'est comme si au contraire, Hitchcock enfournait des peurs, des hantises, des calculs, et qu'il en sorte des serpentins, des guirlandes, des rubans. Rubans de pellicule, ou ces rubans rouges et tremblants qui figurent un feu à l'arrière-plan d'une scène de ballet. Plus besoin de flammes véritables (sinon pour brûler, du moins pour affoler). Il n'est au savant que de crier : « Au feu ! » pour que tout le monde suive.

Arabesques sans grande portée ? Sans doute les ciels plombés des « Oiseaux » et les faux espoirs blafards de « Marnie » nous troublaient-ils de tout autre façon. Mais est-ce bien limitation d'ambition ou appauvrissement chez Hitchcock que de vouloir renouer aujourd'hui, par-dessus ces films, avec les périples rocambolesques et les itinéraires aventureux, veine non moins authentique de son œuvre, de « Une femme disparaît » à « L'Homme qui en savait trop » ? Le générique de « Torn Curtain » n'indique-t-il pas d'emblée une voie possible du film (plus proche, dans le ton, d'autres dits plus « ambitieux »), voie qu'on est en droit de croire ici, pour avoir été trop vite et nettement abandonnée, volontairement délaissée ? Proposant, bordés de flammes indistinctes et diffuses, une suite de visages étirés, malaxés, déformés comme ceux d'aviateurs soumis à la centrifugeuse, des faces comme de glaise ou d'argile peu à peu modelées, fondues au feu des poteries. Sorte de version grimaçante et nocturne d'un rêve dont le film serait le versant diurne et en quelque sorte dépressurisé, froid. Comme ces statues filiformes de Giacometti, personnages minces comme des épingles dont la beauté vient autant de ce qui leur reste que de ce qu'on leur a ôté, autant de leur présence péremptoire que du vide creusé autour d'eux et auquel ils ont dû de survivre, « Torn Curtain » me touche par cet amincissement, cette fonte, cette perte de substance imposés aux personnages et aux situations (encore qu'un couteau brisé sous une clavicule et une cuisinière ouverte nous atteignent d'un sang vrai et d'effluves nocifs plus directement repérables).

L'espion donc qui n'en savait pas assez, s'en va au froid (Hitchcock insiste là-dessus : quoique bernant le savant communiste, Newman en sait **moins** que lui. Ainsi du metteur en scène qui, se jouant de nous, n'en sait de toute façon pas plus). Savant raté, poussé par de purs motifs personnels d'ambition, il s'enfonce dans un calcul égoïste. Les eaux, on le devine, en deviendront vite glacées, jusqu'à couvrir le film entier d'un vernis, d'un givre léger, propre à déformer d'imperceptible, mais décisive manière, les moindres faits et gestes. D'où sa curieuse surréalité, cette allure trop désinvolte, cette légèreté trompeuse, ce côté canularesque et faussement aisé, un peu ricanant, propre à certains rêves, non des moins inquiétants (la scène du car en est l'exemple le plus net, qui baigne dans une bizarre ambiance ludique, immotivée, à tout instant guettée par les risques d'une retombée — d'un réveil brutal ?). Allure somnambulique du récit. Déroulement légèrement titubant, vacillant, un peu saccadé plutôt que coulé, puis soudain bloqué, comme certains mots le sont pour les aphasiques (la scène du tableau noir et surtout celle de la poste). Donc le jeu inquiète, le gag est en porte-à-faux, le rire naît, un peu décalé par rapport à sa cause et à la nature de celle-ci. La chorégraphie le dispute aux ruses en duplicité (il suffira d'une fraction de seconde à la ballerine tournoyant pour voir mieux que les policiers), l'inconséquence romanesque et le calcul mathématique réalisent de bien fausses alliances. A l'intérieur du film se sont glissés d'inquiets ou malicieux témoins de nous-mêmes, de notre incrédulité : une comtesse polonaise n'arrive pas à comprendre que sortir de Berlin-Est soit un problème, quand pour elle il n'est que celui d'entrer aux Etats-Unis, les naufragés de l'autocar commentent le spectacle ou l'approuvent bruyamment de leurs applaudissements. Mais tous, peu ou prou, seront soumis aux lois du cauchemar. Eternel devin hitchcockien, aux trois bouches surprenantes : il avale des drames, il rejette des images, il les désigne comme telles, il en naît la peur, l'oppression, la mort.

Jean NARBONI.

Le rideau soulevé, retombé

Cette bouche qui démesurément s'ouvre pour crier et d'où ne sort nul son, plainte, cri audible, et qui hurle pourtant — par le geste, dans l'acte de crier sans voix —, cette bouche qui donc crie du silence, c'est celle de la mère de Mélanie dans « The Birds », celle aussi de la paysanne meurtrière de « Torn Curtain », figures ressassées de l'effroi, quand l'une et l'autre voient en face la mort — mort de l'Autre : voisin, espion —, et avec la mort d'un seul bloc surgissant toute la menace et le mystère du monde. Ce monde tu et du même coup révélé dans un cri au silence insoutenable, c'est celui qu'on ne peut éviter de voir : la face de Méduse dont on ne croise pas impunément le regard, cet œil de la mort — ce miroir ? — à qui pouvoir — tragique et magique — est donné de changer les vivants en mortes statues. On ne l'évoque et ne la conçoit, cette Mort, que comme Celle des autres, altérité absolue, irréductible ; et pourtant c'est assez d'en être témoin pour que sa destination — comme le miroir — bascule, le temps d'un cri muet, vers soi.

Que nous apprennent d'autre les semblables visages convulsés, les gorges nouées, les yeux fixes de ces femmes transportées — tout d'un coup et sans autre mouvement que celui de lèvres ouvertes sur le vide — dans l'attitude hiératique de la Possession : possession magique et physique, par la chair autant que par l'esprit, puisque c'est un même rictus qui signale le temps suspendu par l'effroi, et par l'extase ? Visages tendus dont la suite remonte loin (peut-être à celui de Patricia Hitchcock dans « Strangers on a Train ») et qui sont trois dans « Torn Curtain » : celui de la fermière, celui de la comtesse, celui surtout de la ballerine, figé par l'image même. Comme si c'était aux femmes (mères, compagnes, voyageuses, voyeuses), plutôt qu'à ses héros masculins, qu'Hitchcock accordait volontiers le redoutable privilège d'être des miroirs de la Mort : témoins (donc compromises, aussi bien coupables que victimes), intermédiaires et médiatrices d'Elle auprès du héros comme auprès du spectateur (l'un étant alors le double de l'autre et les deux ne faisant qu'un) ?

Choses tues : choses doublement montrées, doublement présentes. « Torn Curtain » tout entier se place sous le sceau du silence. Toutes les sortes de silence : questions laissées sans réponses (les interrogatoires scientifico-policiers), avances ou reculs à mots couverts (les mensonges et feintes de Newman à Julie Andrews), dialogues à demi-mots (les discussions scientifiques), silences de l'ouïe (le bavardage de Gromeck, qui passe hors d'écoute de Newman), et jusqu'aux francs et beaux silences des deux « explications » : celle, sentimentale et morale, entre Paul et Julie, dont Hitchcock joue à se débarrasser — tout le monde a compris, sauf l'intéressée — et qu'il charge en même temps d'un certain mystère en la filmant à distance ; et celle, scientifique, où le bruit de la craie et les grognements savants composent un dialogue plus clair que toute parole...

Ce dont nous parle et se joue Hitchcock dans « Torn Curtain », n'est-ce pas dès lors : le langage même, ses cercles vicieux, ses faux-semblants, ses trappes et pièges, ses drames ? C'était aussi le sujet de « Marnie » ; mais ici la parole, la question, la réponse (et le langage des silences) sont au centre du cercle : plus guère d'action, mais un constant commentaire de l'action (scène du car), une représentation verbale des drames (monologue de la comtesse), un double jeu des mots (la « trahison » de Newman consiste d'abord à se taire, puis à parler ; la « fidélité » tout inverse de Julie Andrews, à parler — pour protester —, se taire puis parler de nouveau), une substitution des mots aux actes comme vecteurs de suspense (scène de la quête d'Albert rythmée de questions et de silences), enfin un emploi du mot comme force (celle de la formule magique, encore) de libération, d'évasion (le « feuer » de Newman au théâtre). En proie aux transferts, confusions, fantasmes, mirages, secrets, etc., qui constituent le fil de leurs aventures, les héros hitchcockiens sont toujours trahis par un monde — celui du film — où tout est signe d'autre chose, où s'opère de proche en proche un perpétuel déplacement des sens qui tout à la fois libère les signes (les dévoyant du familier vers le mystérieux, les ouvrant à tous possibles) et emprisonne le héros d'autant de symboles. Monde à double fond (à multiples lectures) : celui, bien sûr, du spectacle (= détournement systématique des significations), d'une mise en scène totalitaire. La fameuse passivité du héros hitchcockien (qui trouve avec Newman une perfection presque caricaturale) n'est que celle d'un aveugle qu'une main tout ensemble amie et ennemie guide d'épreuves en triomphes.

Spectateur et héros sont ensemble engagés (c'est-à-dire qu'ils subissent angoisses, peurs, émotions diverses par l'un et l'autre ressenties au cours du périple filmique) dans une découverte systématique des pouvoirs du langage cinématographique, véritable leçon de lecture, avec ses exercices, ses codes à déchiffrer, ses questions-pièges, parmi lesquelles, par exemple, dans « Torn Curtain », celle du « sens politique » du film.

Est-ce le même Hitchcock qui disait à Truffaut (dans « Le cinéma selon Hitchcock ») : « Le public ne s'intéresse pas à la politique au cinéma : comment expliquez-vous que presque tous les films où il est question de politique, du rideau de fer, ont été des échecs ? », et qui, ayant toujours le plus grand souci du public et du succès, tourne « Torn Curtain » ? C'est probablement que du rideau de fer au rideau déchiré il y a, comme on dit, un « monde » : celui du rêve ?

Quel est le « problème » de Newman dans « Torn Curtain » ? Qu'est-ce qui l'occupe, le meut ? Non pas tant le fameux « secret » à dérober (c'est chose faite dès le milieu du film), ni sa justification aux yeux de sa fiancée (qui ne le préoccupe guère, et s'établit aussi vers le milieu du film) : mais son évasion. L'Allemagne de l'Est telle que la montre Hitchcock est semblable à ces cercles magiques (la lettre-symbole « pi » le signale plusieurs fois) où il est plus aisé de pénétrer que de sortir. Dès le début de sa « mission », Newman rencontre des « contacts » qui ne doivent ni le guider, ni l'aider à réussir (d'ailleurs, personne ne connaît ses buts), mais, déjà, préparer son évasion ; le premier drame (meurtre de Gromeck) est provoqué non par la conquête à faire, mais par la fuite à assurer ; et le mécanisme du suspense ne portera que sur la réalisation de cette fuite (tout le dernier tiers du film).

Drôle de fuite : comme toujours chez Hitchcock (« North by Northwest », « Psycho »), on fuit **à l'intérieur** d'une prison dont les murs se déplacent en même temps que le prisonnier. Fuite infinie des cauchemars, éperdu déroulement d'obstacles qui s'enchaînent et s'engendrent l'un l'autre comme les métamorphoses d'un unique obstacle, d'un même poursuivant. Le car de la fuite (qui pourrait aussi bien être immobile, tant le décor qui se déroule autour de lui se charge de lui ménager les surprises, faisant surgir et dérobant les dangers comme une succession d'images mentales, de scènes de rêve) se substitue même aux héros pour la première moitié de l'évasion (et Hitchcock dit à Truffaut qu'il a conçu ce car comme un véritable personnage du film) ; il est à la fois leur moyen d'évasion et leur prison, à la fois protection et source de dangers ; il présente (comme le canot de « Lifeboat ») une réduction de l'univers, théâtre dans le drame, film dans le film (avec ses personnages, les drôles et les anxieux, ses gags, ses peurs) ; lui-même enfin se dédouble (en bon héros hitchcockien), est poursuivi par son double (qui d'ailleurs est, si l'on peut dire, « l'innocent » des deux, le simple, le vrai, mais aussi le « méchant »). Ainsi la route déroulée (dans un temps onirique, passant souplement de l'étirement à l'accélération : le temps même du suspense) de Leipzig à Berlin, se trouve-t-elle moins en Allemagne orientale qu'en hitchcockland. Non pas pays imaginaire ou imaginé — mais lieu même des images, du songe et de la représentation onirique, de la pro-



L'incendie fictif et la panique au théâtre : Julie Andrews.





Gisela Fischer (Dr. Koska), Julie Andrews et Paul Newman.

jection et de la constitution des fantasmes en décor. A travers les images qu'Hitchcock choisit de montrer d'elle, cette Allemagne, terre des peurs et des secrets, se trouve apparentée par le miroir du rêve à l'Amérique selon Hitchcock : la ferme isolée, les champs verts, l'université Karl-Marx ou le bureau de poste de la Friedrichstrasse continuent les champs, les couloirs « onusiens » ou le restaurant de « North by Northwest », la ferme ou l'école de « The Birds ».
Identité non seulement de l'aspect (couleurs, lumières blanches et totalement irréalistes), mais de la fonction : ce sont les mêmes jalons et phares de la peur, les mêmes écrans privilégiés des projections d'eux-mêmes à quoi se heurtent les fuyards. Identité pareille de la logique de la peur (qui organise les incidences politiques du film : peur qu'ont les Allemands d'être trahis, les autres d'être pris, la comtesse de rester) et de la logique du rêve : le suspense étant à la fois leur conjonction et leur expression.
Par exemple, cette double logique impose certaines inversions par rapport au schème hitchcockien classique. D'ordinaire, les espions hitchcockiens (« méchants » par définition) opèrent en Amérique et dérobent les secrets aux Américains : c'est le contraire ici : l'Amérique va aux « méchants » (par définition, cette fois, les communistes), et l'espion est Américain tandis que le secret est communiste. Le « bon » Américain est en même temps le « méchant » espion : il trahit, vole, occasionne quelques morts ; les communistes (« méchants » d'office pour le public occidental-américain), restant jusqu'au bout dans leur bon droit et ne faisant que se défendre... Ironie, perversion bien hitckcockiennes, mais aussi brouillage systématique des significations, qui rend le « message » politique de « Torn Curtain » bien plus ambigu que ne l'imposerait une logique toute politique.
Que cette Allemagne de funambule, mystérieux au delà d'un rideau de fer qui est l'écran même du spectacle, vienne doubler parfaitement les Amériques hitchcockiennes, je n'en voudrai pour preuve supplémentaire que ce mot d'auteur, deux fois dit (tant il satisfaisait, sans doute) : le chef de la police d'abord, puis le professeur Lindt offrent un havane à l'espion-savant américain : « Ils sont à nous maintenant ». Une fumée, pour Hitchcock, en vaut une autre.

Jean-Louis COMOLLI.

Angoisse derrière la vitre

« Torn Curtain », c'est d'abord l'attente d'un rictus. Faire violence à une jeune Américaine, membre à part entière de la société du bonheur, au visage lisse et dénué de la moindre inquiétude, l'humilier, l'inquiéter, la corrompre jusqu'à ce qu'enfin dans ses yeux si insupportablement bleus et clairs apparaisse l'ombre d'une angoisse qui se transformera bien vite en panique insurmontable. Le film nous conte peut-être alors les étapes de la naissance (de la re-naissance) d'une âme. Comme « Naked Kiss » (coté femme), « The Searchers » (côté homme), « Wild River » (des deux côtés, comme finalement les films cités plus haut, le salut allant volontiers de pair).
D'emblée Hitchcock nous dévoile ses cartes, refusant la facilité d'une intrigue qui reposerait uniquement sur l'identité des personnages, choisissant et assumant ses acteurs avec leur mythologie (Julie Andrews, symbole de l'Américaine moyenne — de « Mary Poppins » à « Hawaï » en passant par la « Mélodie du Bonheur » — et Paul Newman, élève de « la Méthode », et donc classé comme acteur « à problèmes »). Dans le cadre de ces types bien définis, Hitchcock ne s'intéresse qu'aux variations et modulations, aussi infimes soient-elles, isolant d'abord chaque personnage puis le replaçant dans un champ plus large de façon à inventorier toute une série latente de relations possibles, les faisant affleurer juste ce qu'il faut et de façon assez subtile pour échapper à tout systématisme (c'est dans cette mesure qu'il n'est pas illégitime de penser à « Au hasard Balthazar »).
Viennent, passent, se croisent et repassent alors par vagues isolées ou emmêlées toute une série de personnages qui jalonnent l'œuvre d'îlots de solitude, de sadisme, de cruauté. Tel Gromeck réussissant mal à dissimuler sous un masque assez effrayant de cynisme bonhomme quelque secrète humiliation contractée outre-Atlantique, s'enquérant avec un empressement factice de l'actualité de certains idiotismes anglo-saxons ou de l'existence de telle pizzeria à l'angle de la 88e rue, autant d'images qui, remémorées grâce à la présence des étrangers, forment le corps même de sa blessure. Ou encore Karl qui, sous des dehors de courtoisie, dissimule un sentiment fort trouble pour Miss Sherman.
Et Lindt, en proie à une continuelle auto-contemplation, n'intéresse Hitchcock que pour les quelques secondes où tout va vaciller autour de lui lorsque, pourtant bien à l'aise, au chaud dans son milieu familier, il s'aperçoit qu'il a été berné ; tout son système s'écroule, la remise en question de sa propre personne est inévitable. C'est ce désarroi qu'Hitchcock voulait capter. Pour chaque personnage, à tout instant peut surgir l'événement inattendu qui brise la trop parfaite mécanique et les contraint à sortir de leur égocentrisme, de leur incapacité à envisager la présence d'un « autre » qui mettrait en danger l'idée fixe qu'ils poursuivaient pourtant imperturbablement.

Derrière ces gris aciers, ces verts métallisés, enserrés dans des réseaux tendus à l'extrême d'horizontales et de verticales rigides, définissant ainsi un espace parfaitement homogène, emplissant tout l'écran, peut subitement survenir quelque débauche de couleurs vives plus ou moins insidieuses, exigeantes, totalitaires, comme le rouge de l'écharpe et des joues et des lèvres d'une comtesse polonaise qui vient nous conter ses malheurs et ses espérances ou, au détour d'un mouvement brusque, le vénéneux éclat noir du regard d'une danseuse par trois fois renouvelé. Tout le film est fait ainsi de bonds qui sont heurts et refus, le récit semblant ici poursuivre une progression logique et là se laisser aspirer dans de larges brèches inattendues pour se libérer alors de toutes les contraintes narratives traditionnelles et poursuivre dans les couleurs, les formes et les bruits neufs une plus solitaire, intime et surtout plus menaçante rêverie.

Car Hitchcock comme toujours, immanquablement, touche les points les plus sensibles. Dans la scène du meurtre de Gromeck, savoir qui va tuer qui, importe en définitive peu. Ce qui compte, c'est le potentiel de rêverie engendré. Face à cette femme au visage délavé si mystérieux, que Newman n'a jamais vue et avec laquelle, ignorant sa langue, il ne peut parler, deux formes seules de rapport (de « langage ») étaient possibles : l'amour et le meurtre. Hitchcock montre les deux et simultanément. L'assassinat très décomposé, reproduit dans ses différentes phases tous les épisodes de l'acte sexuel, avec en particulier la longue expiration finale et la tentative pour ôter des vêtements toute souillure. Scène très érotique et de la plus rare poésie, qui rappelle celle « d'Accatone », où le tenant du « cinéma de poésie », de façon certes plus prosaïque, montrant deux hommes se battre, les montrait aussi en train de s'enlacer. Mais Hitchcock va plus loin encore et la scène acquiert toute sa force car elle renvoie à l'ouverture du film où, sous les draps, Paul Newman et Julie Andrews se livraient à des activités parfaitement repérables, mais dénuées du moindre érotisme. Par ce rapprochement, Hitchcock veut privilégier l'authenticité de l'une face à la vérité et au réalisme rose bonbon de l'autre, affirmant du même coup l'existence d'un film second qui affleure de plus en plus violemment. Ainsi, sur un autre plan, on retrouve ces deux niveaux dans la scène de la poste. Certes, à tout instant, peuvent apparaître les policiers, mais le vrai « suspense » est ailleurs. Ce qui compte, c'est cet énervement, cet affleurement à vif des nerfs, cette exaspération tragique manifestée par la recherche éperdue de ce Monsieur Albert, attente qui se heurte à un mur de regards poliment hypocrites, indifférents ou de mépris.



Julie Andrews, Lila Kedrova et Paul Newman.



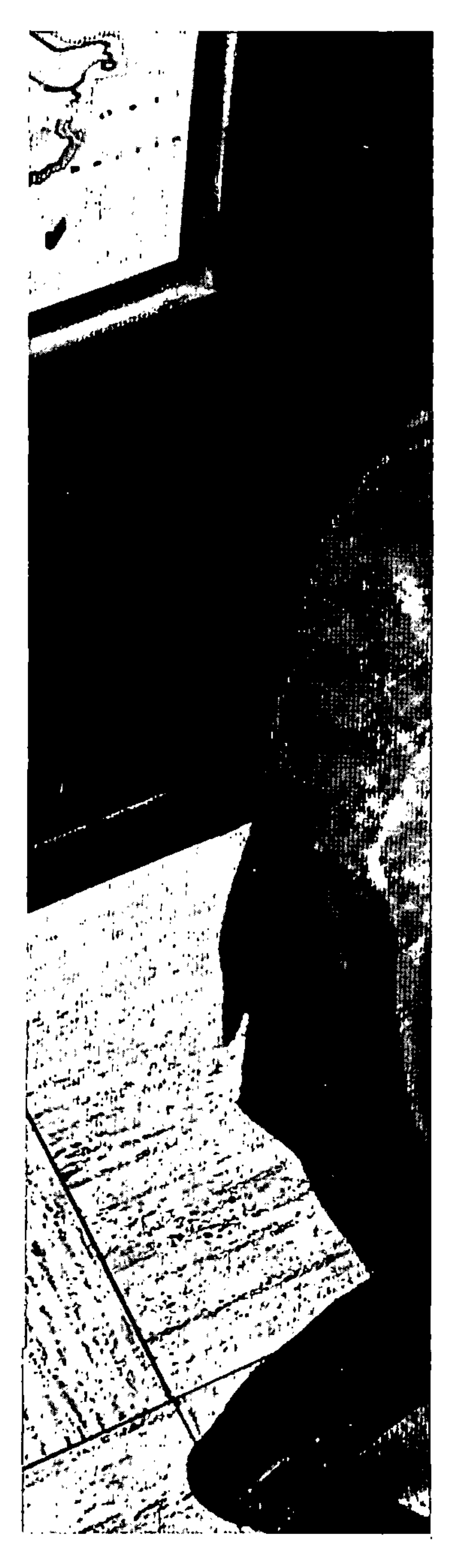
Le « suspense » ne serait alors que cette volonté forcenée de tomber sur un regard ami qui, au lieu d'être muet ou de renvoyer des signes indéchiffrables, fût le lieu d'un instant de repos, de chaleur, où pussent s'exercer enfin des rapports simples, facilement repérables, de bonne compagnie. Mais c'est précisément cette forme de rapport que Hitchcock critique. C'est ce qu'il nous montre encore avec une incroyable efficacité dans deux scènes qui se côtoient : celle de l'interrogatoire de Julie Andrews et celle de la « révélation ». Mise sur la sellette, pressée de questions par Lindt et ses collègues, Julie Andrews laisse errer son regard d'un visage à un autre, essayant, comme Lila Kedrova à la poste, de déchiffrer le code de chacun de ses interlocuteurs. Mais rien ne répond, les rapports, même ou surtout avec Newman, sont tellement pervers que le mystère reste entier. L'impression de solitude est complète et Julie Andrews semble nue, contemplée à son insu par une bande de voyeurs. Chacun reste sur ses positions, fondamentalement étranger à chaque autre. Scène suivante, en apparence changement complet. Fallacieusement et plus sadiquement encore, Hitchcock va transformer le rictus de Julie Andrews en sourire, ses pleurs d'amertume en larmes de joie, en lui faisant retrouver, au terme d'un baiser hollywoodien (dans un décor volontairement « typique »), au sommet d'un petit monticule vert, l'image momentanément oubliée d'une Amérique lointaine, bleu pâle et rose. Elle a enfin trouvé ce regard sans faille qui se contente de lui renvoyer sa propre image. Mais c'est une caricature nettement désignée comme telle. Pas le bonheur, ni la plénitude, mais sa dérision. Comme le Hawks de « Red Line », Hitchcock joue sur la convention dont il use pour faire croire qu'elle est le lieu des rapports vrais, mais qu'il mine traîtreusement par derrière et désigne comme les plus inauthentiques qui soient. Julie Andrews, après des rapports de perversité, ne trouve que l'inauthenticité. De là à dire que les premiers nommés sont les seuls authentiques ? En tout cas, Hitchcock nous montre que l'espace où les choses ne seraient que ce qu'elles sont, ou ce que l'on voudrait qu'elles soient, n'existe pas, ou, s'il existe, qu'il ne saurait être qu'impur. Sylvain GODET.

Les naufragés de l'autocar

Dès le générique se tordent sur un fond de ciel menaçant des visages monstrueux. Le procédé désuet de surimpression est renforcé par la grossièreté des grimaces. Aucun artifice n'est épargné au spectateur. Les truquages sont avoués. Peuvent s'ouvrir franchement les portes du cauchemar grotesque. Car ces quelques figures entrevues rapidement dans un mélange de fumée et de nuages évoquent non seulement quelques sortilèges, mais les situent du même coup dans l'arsenal des farces et attrapes. Ce n'est pas la libre désarticulation du dessin animé ou le schématique folklore de la bande dessinée. C'est le spectacle du prestidigitateur, à la fois dérisoire et fabuleux. Les deux personnages entraînés dans l'aventure sont « manipulés », comme on le dit des marionnettes ou des pantins. Ils ne possèdent aucune dimension humaine et défient tout repère psychologique. Ils n'acquièrent aucune densité au cours des épreuves qu'ils traversent car la dramatisation est remplacée par la magie. Ce qui entraîne un perpétuel recours à la métamorphose. Car l'espace du film, truqué, est surchargé de pièges, de coulisses et d'autocars doubles. La possibilité de sortir de ce monde à multiples facettes est sans cesse remise en question parce qu'elle échappe à toute déduction, à toutes tentative de résolution logique. L'irrationnel a tôt fait de renverser les faibles coordonnées géographiques et historiques. Quant il fait froid, l'eau gèle dans les verres des passagers d'un bateau semblable à un jouet d'enfant, et il suffit aux occupants frileux de se blottir sous les couvertures et d'adopter déjà une conduite ludique pour échapper au réel. Non seulement les accessoires participent de toute une mythologie des contes féeriques, mais les silhouettes également : l'espion au visage propre et rasé se rattachant davantage au héros innocent qu'au professeur, sa compagne rappelant trait pour trait quelque Mary Poppins, telle danseuse célébrant le feu avec de maléfiques sourires, ou telle vieille folle peinturlurée au visage de sorcière attendant l'évasion avec la même anxiété somnambulique qu'on attend le réveil. Mais à force de regarder le feu sur la scène on finit par l'attirer dans la salle : le pont est franchi et règne le plus complet « désordre », au sens où l'employait Cocteau. Il suffira de frapper à une porte rouge pour se retrouver dans une corbeille et sur la mer du Nord. Qu'est-ce donc que tous ces simulacres ? Selon la tradition des contes populaires, il arrivait fréquemment aux bandits des grands chemins de demander leur bourse aux voyageurs traversant les forêts. Ici l'autocar, ou plutôt sa copie conforme, a remplacé le cheval comme le rideau de fer le miroir. Pour avoir le fin mot de cette histoire de glace et de feu il suffit d'ouvrir la fameuse corbeille : nul héros n'en sort, mais des fanfreluches et des banderoles...

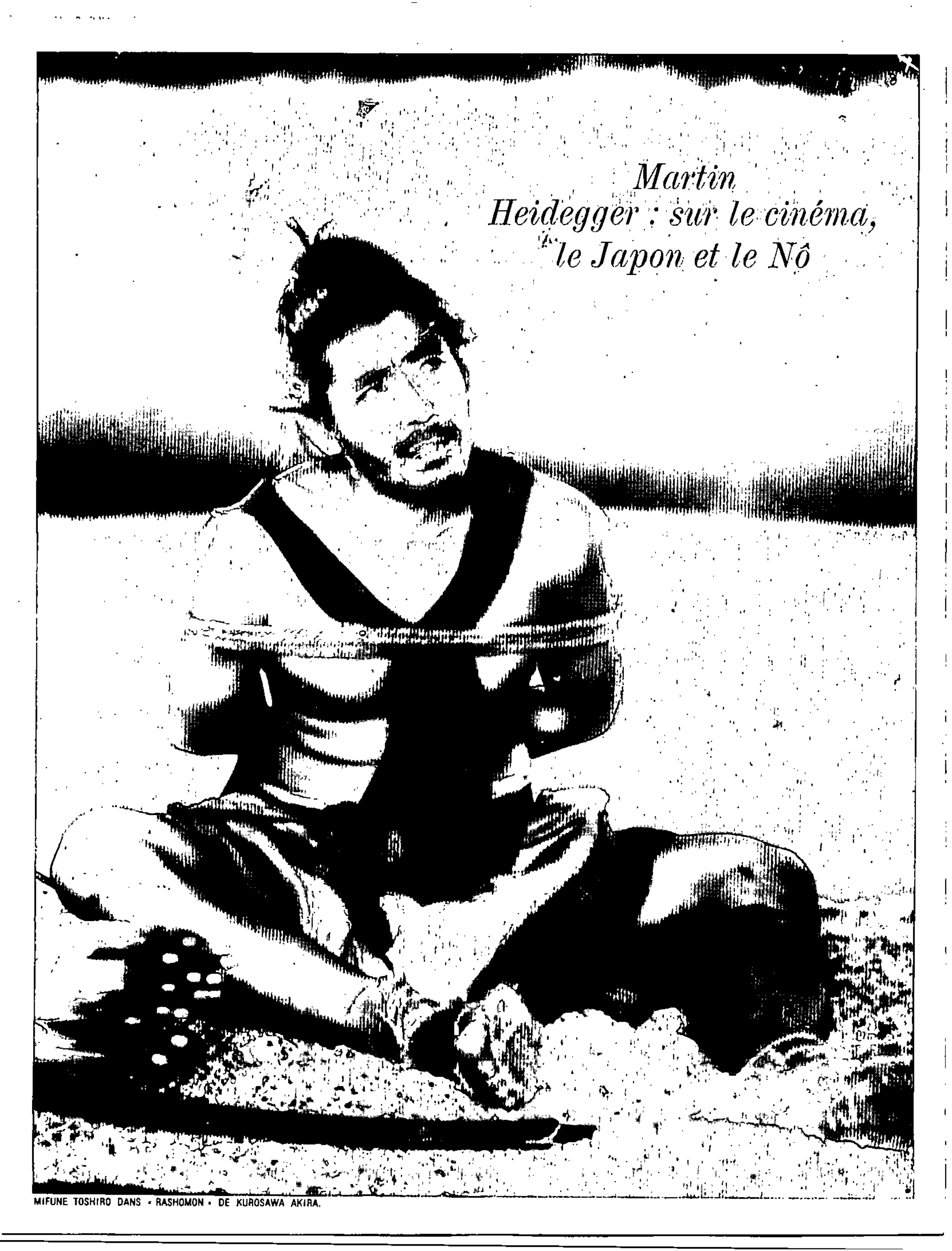
C'est de l'ultime désinvolture que fait preuve Hitchcock, celle qui anime et pare les statues d'oripeaux et que l'on trouve dans les jardins du « Testament d'Orphée » ou de « Toutes ses femmes » : la voix sans écho du Poète.

André TECHINE





UN VOPO ET LILA KEDROVA.



Martin Heidegger : sur le cinéma, le Japon et le Nô

MIFUNE TOSHIRO DANS « RASHOMON » DE KUROSAWA AKIRA.

Le texte de Heidegger que nous donnons à méditer aux lecteurs des « Cahiers », emprunté à un recueil d'essais non traduit en français, « Unterwegs zur Sprache » : « En chemin vers la Langue » (pp. 104-108 ; Neske, 2e éd. 1960), s'il se réfère au cinéma et au théâtre, c'est, comme l'écrivait naguère Jean Beaufret à propos d'un autre texte extrait du même recueil, « en les traversant vers tout autre chose que ce qu'excellent à en saisir la critique littéraire » (mais aussi bien : cinématographique ou théâtrale), « la délectation esthétique, la réflexion métaphysique ». De quoi s'agit-il donc dans ce texte ? Un Japonais s'entretient avec un « questionnant » qui n'est autre que Heidegger lui-même. Ils évoquent ce « trait caractéristique de notre époque » (Nietzsche) qu'est le règne planétaire de la technique. La technique ? Elle est elle-même le triomphe de la rationalité européenne, c'est-à-dire de la Méthode que Descartes en son « Discours » avait mise à l'ordre du jour, fondant ainsi pour l'homme la possibilité métaphysique de devenir dans un avenir prochain le « maître et possesseur de la nature ». La technique, c'est cela qui aujourd'hui arraisonne le monde en le mettant à la raison, en le soumettant à nos raisons.

Mais le cinéma ? Le film est lui-même, c'est assez clair, un produit de la technique. Non seulement parce qu'il requiert caméra, pellicule, appareil de projection, etc. Non seulement parce que sa production, son élaboration, son tournage et sa distribution exigent la planification aujourd'hui nécessaire à la sécurité de l'industrie. Mais encore au niveau « artistique » et non plus industriel de la « mise en scène », le cinéma s'affirme un enfant de la rationalité technique en cela qu'il se fonde sur l' « objectivation » de ce qu'il représente. Ce qui est filmé devient en effet **objet** pour la représentation, le travail du metteur en scène consistant précisément à le rendre propre à celle-ci, à le disposer en fonction des « effets » qu'il compte, cinématographiquement, en tirer. Le cinéma serait ainsi au réel ce que le barrage est à la chute d'eau : il en capte, si l'on veut, l'énergie proprement cinématographique. Si le cinéma est, en ce sens, un produit de la pensée calculante caractéristique de l'ère technique, et si cette pensée, à son tour, est l'aboutissement longuement préparé de la philosophie propre à l'Occident, alors il n'est pas plus sensé de parler d'un cinéma japonais que d'un cercle carré. Ou alors l'adjectif « japonais » renvoie aux aspects les plus extérieurs du Japon et non au secret de la tradition japonaise. L'intimité japonaise, plutôt qu'au cinéma, il faut la chercher dans le Nô, où, sur une scène vide, « un geste minime de l'acteur » suffit à faire éclore quelque chose d'extraordinaire et révèle ainsi que le geste en son essence est moins rapport au corps que rapport au monde.

Un tel dévoilement, suggère Heidegger, est impossible au cinéma. Il a besoin du vide, et la scène cinématographique refuse le vide. Le cinéma, en ses plans, exige le plein. Le cadrage, tel qu'il est en somme issu d'un calcul leibnizien du meilleur des plans possible, porte déjà témoignage de cette exigence, de ce refus. C'est pourquoi, écrivait Merleau-Ponty à la page 82 de sa « Phénoménologie de la Perception », « l'écran n'a pas d'horizons ». Jean Beaufret explique : « Il y a horizon quand, jusqu'à perte de vue des perspectives sont ouvertes sur la diversité de tout ce qui, à des emplacements eux-mêmes divers, ne cesse cependant, selon une modalité unique, de **faire face** ». L'écran, s'il n'a pas d'horizons, a donc cependant **un** horizon, celui de l'objectivité ou de l'objectivation, mais cet horizon n'est pas le vide ou le rien nécessaire à la pleine éclosion des choses.


Martin Heidegger. Photo : François Fédier.

Tout cela demeure implicite dans le texte de Heidegger qui ne fait ici qu'évoquer l'impossibilité de traduire cinématographiquement le secret du monde japonais. Il reste permis de s'interroger sur cette « objectivation » qu'il croit essentielle au cinéma. Si la mise en scène est « objectivante » en tant qu'elle dispose ce qu'elle filme en vue d'en tirer des effets « cinématographiques », par exemple esthétiques (Tourneur), plastiques (Eisenstein), dramatiques (Welles)... est laissée ouverte la question ultime : qu'est-ce que le cinéma ? Qu'est-ce que ce langage objectivant dont le cinéma est prisonnier ? (La question de l'existence et de la nature du langage cinématographique a bien été abordée, mais seulement sous le couvert d'une prédétermination elle-même technique du langage comme moyen de communication.) Paraphrasant Braque, on peut affirmer : le cinéaste ne vise pas à reconstituer une anecdote, mais à constituer un fait cinématographique — mais qu'est-ce qu'un fait cinématographique ?

Autre question : Heidegger, quand il parle cinéma, songe davantage à l'image qu'au son. Or il se pourrait que le son laisse au spectateur une liberté que l'image lui refuse. Bresson le disait dans le no 178 des « Cahiers » : l'œil est paresseux, mais l'oreille est créatrice. Et Heidegger dit volontiers de la pensée qu'elle est avant tout « un exercice de l'oreille » — : « Entendre, c'est voir (...). L'unité inapparente de cette saisie par le regard et par l'ouïe détermine l'essence de la pensée (...) » (« Le principe de raison », p. 159).

Non moins instante est la question du montage. Nos lecteurs savent, à lire du moins les lignes sagaces que Christian Metz a consacrées à ce sujet dans le no 4 de la revue « Communications », que certains auteurs (Eisenstein) conçurent le montage comme une « manipulation toute-puissante ». Cette théorie, dite du « montage-roi », consacrait le triomphe de l'objectivation cinématographique. Que manipulait donc le montage-roi ? La pellicule, certes ; mais la manipulation de la pellicule n'était là qu'en vue d'une plus secrète manipulation du **spectateur** dont une image de part en part univoquement signifiante devait brider la liberté de jugement. Or la théorie en question a fait long feu, elle est aujourd'hui **dépassée** par le cinéma : les choses sont là, dit Rossellini, pourquoi les manipuler ? Si tous les cinéastes modernes ne partagent pas cette opinion, reste qu'aucun ne se montre fidèle à la théorie contraire d'Eisenstein. Et ici le cinéma suit (ou devance) le mouvement peut-être le plus intime de l'art moderne : « Le peintre informel, écrit Jean Paulhan à la page 48 de sa plaquette sur « L'Art informel », représente moins ce qu'il pense qu'il ne s'efforce de penser ce qu'il présente — ce qui se présente en quelque sorte malgré lui. »

Finalement, la question qui se pose est peut-être celle-ci : peut-on concevoir un cinéma qui échappe à l'objectivation ? Ce cinéma, ne peut-on déjà en pressentir la venue ? Si par exemple la beauté des films de Lang repose sur une objectivation pleinement assumée — rien ici qui ne réponde à l'idée du metteur en scène et à la nécessité de son développement —, au contraire la beauté de tout un cinéma moderne, celui de Rouch, de Godard, ou de Bresson, naît d'une sorte de **choc en retour** du réel filmé sur l'objectivation filmique. Godard, s'il transforme ses acteurs en objet, quand il les dirige, c'est pour filmer en eux ce qui **échappe** à cette objectivation. Quant à Bresson, nous pouvons lui laisser la parole : « ... il y a peut-être toute une psychologie à tirer d'un cinématographe qui est celui auquel je pense, et dans lequel l'inconnu nous arrive, tout le temps, dans lequel cet inconnu est enregistré, et ce, parce qu'une mécanique l'a fait surgir, et non pas parce qu'on a voulu trouver à l'avance cet inconnu... » « Là où est le danger, là croît ce qui sauve » écrivait déjà non

Bresson mais Hölderlin que cite et commente Heidegger. Peut-être Bresson et ses pairs sauveront-ils le cinéma de l'objectivation. Peut-être est-ce aujourd'hui dans « Balthazar » qu'on peut trouver ce « vide » que « nous essayons de penser comme l'autre de toute présence et de toute absence », à savoir le néant que requiert toute manifestation de l'être.

Le lecteur sera peut-être irrité de toutes ces questions sans réponse. Heidegger en effet, fidèle à la vocation de la pensée, se borne à « ouvrir des chemins ». Nous appartient de l'y suivre, ou de leur préférer les chemins plus faciles de l'explication, ceux qui, disait Jean Beaufret, vont des problèmes posés aux problèmes résolus. « Pour qui Heidegger écrit-il donc ? Pour celui-là cependant qui, inactuellement en retrait de la chose culturelle, au cœur pourtant de l'héritage, s'il n'a cessé, dit l'Ephésien, de se chercher, lui, existe malgré tout, ou plutôt ek-siste, et ainsi n'existe pas ». (J. Beaufret.) — Patrick LEVY.

Le Japonais Les succès de la rationalité que le progrès technique entraine d'heure en heure sous nos yeux confirment l'insaisissable domination de votre raison européenne.

Le questionnant L'aveuglement croît au point qu'il n'est plus possible de voir combien l'européanisation de l'homme et de la terre ronge tout ce qui est en ses sources. Tout se passe comme si elles devaient se tarir.

J Un exemple frappant de ce que vous dites est le film internationalement connu « Rashomon ». Peut-être l'avez-vous vu.

Q Heureusement oui ; malheureusement une seule fois. J'ai cru y faire l'expérience de ce qui, dans le monde japonais, nous fascine et nous entraine en plein mystère. Aussi je ne comprends pas pourquoi vous donnez précisément ce film en exemple de l'européanisation qui dévore tout.

J Nous Japonais trouvons la représentation à maints égards trop réaliste, par exemple dans les scènes de duel.

Q Pourtant, est-ce que n'apparait pas aussi une certaine retenue dans les gestes ?

J Des choses inapparentes de cette espèce, que le regard européen peut difficilement déceler, il y en a en abondance dans ce film. Je pense à une main posée dans laquelle se rassemble un toucher qui demeure infiniment loin de tout « manier » et qu'on ne peut même plus appeler un geste au sens habituel que votre langue, je crois, donne à ce mot. Car ce qui porte cette main en passant à travers elle, c'est un appel dont l'intimation vient de loin et va encore plus loin parce qu'elle est portée à partir du silence.

Q Mais à voir ces gestes qui sont différents des nôtres, je ne comprends plus du tout en quel sens vous pouvez donner ce film comme un exemple de l'européanisation.

J Vous ne pouvez pas comprendre, parce que je me suis exprimé d'une manière insuffisante. Pour me faire comprendre, j'aurai précisément besoin de votre langue.

Q Et vous ne songez pas au danger que cela présente ?

J Peut-être est-il possible de l'écarter momentanément.

Q Aussi longtemps que vous parlez de réalisme, vous utilisez la langue de la métaphysique et vous mouvez à l'intérieur de la différence entre le réel comme sensible et l'idéal comme non-sensible.

J Vous avez raison. Seulement, en me référant au réalisme, je n'avais pas tant en vue le côté massif de la représentation qu'on peut observer ici et là et qui d'ailleurs, eu égard au spectateur **non**-japonais, demeure inévitable. En faisant allusion au réalisme du film, j'avais au fond en vue quelque chose de tout à fait différent, à savoir que le monde japonais en général est capté dans l'objectivation photographique et disposé de telle sorte qu'il lui soit approprié.

Q Si j'ai bien compris, vous voulez dire qu'on ne peut faire coïncider le monde extrême-oriental et le produit technico-esthétique de l'industrie cinématographique.

J C'est cela. Quelle que puisse être la qualité esthétique d'un film japonais, le fait que notre monde soit dé-placé dans ce film rejette ce monde dans le domaine de ce que vous nommez : l'objectif. L'objectivation filmique est déjà une conséquence de l'européanisation toujours plus envahissante.

Q Un européen ne saisira qu'avec peine ce que vous dites.

J Sans doute ; et avant tout pour cette raison que le premier plan du monde japonais est de fond en comble européen ou, si vous préférez, américain. L'arrière-plan du monde japonais, mieux, ce qu'il est en lui-même, c'est dans le Nô que vous pouvez l'expérimenter au plus près.

Q Je ne connais qu'un écrit **sur** le Nô.

J Lequel, si vous me permettez ?

Q Le traité académique de Benl.

J De l'avis japonais, c'est un travail extrêmement solide et de loin le meilleur que vous puissiez lire sur le Nô.

Q Mais il ne suffit pas de lire un livre.

J Il vous faudrait assister à de tels spectacles. Mais cela même reste malaisé, aussi longtemps qu'il n'est pas en votre pouvoir de prendre séjour dans l'existence (Dasein) japonaise. Pour vous faire voir — quoique seulement de loin — un peu de ce qui est décisif pour le Nô, je souhaiterais vous aider par une remarque. Vous savez que la scène japonaise est vide.

Q Ce vide exige un recueillement insolite.

J Grâce à lui, un geste minime de l'acteur suffit à faire d'une paix singulière jaillir le formidable.

Q Qu'entendez-vous par là ?

J S'il s'agit par exemple de faire apparaître un paysage de montagnes, alors l'acteur lève lentement sa main ouverte et la tient à la hauteur des sourcils. Puis-je vous le montrer ?

Q Je vous en prie.

(Le Japonais lève et tient la main de la façon décrite.)

Q C'est assurément une attitude (1) dans laquelle un Européen peut difficilement se trouver.

J Ici le geste repose moins sur le mouvement visible de la main et ne renvoie pas au premier chef à une posture du corps. Ce que « Geste » (Gebärde) signifie en propre dans votre langue est difficile à dire.

Q Et pourtant ce mot nous aide peut-être à expérimenter dans sa vérité ce que nous avons à dire (das zu-Sagende).

J Finalement ce que ce mot veut dire et ce que j'ai en vue se retirent dans le même retrait.

Q Le geste, le com-portement (1) est le rassemblement d'un porter.

J Intentionnellement, vous ne dites pas : notre porter, notre comporter.

Q Parce que ce qui proprement porte se rapporte d'abord **à** nous (2).

J Cependant nous lui apportons (3) seulement notre part.

Q Par quoi ce qui se rapporte à nous a déjà im-porté (4) en lui notre apport.

J Vous nommez donc le com-portement : le rassemblement en lui-même originaire d'un contre-apport (3) et d'un apport (5).

Q Le danger de cette formule demeure assurément qu'on se représente ce rassemblement comme un rattachement après coup.

J Au lieu d'expérimenter que tout le porter : apport (5) et contre-apport (3), prend source avant tout et exclusivement dans le rassemblement.

Q Si nous réussissions à penser le com-portement en ce sens, où trouverions-nous donc le propre du comportement que vous m'avez donné à voir ?

J Dans un voir lui-même invisible qui se porte à la rencontre du vide, ainsi rassemblé (6) qu'en lui et par lui la montagne apparaisse.

Q Le vide et le rien sont donc le même, à savoir cet être que nous essayons de penser comme l'autre de toute présence et de toute absence.

J Certes (...)

Martin HEIDEGGER
(Traduction de Patrick Lévy)

---

(1) Dans Gebärde, que nous traduisons tour à tour par geste, attitude et comportement, vibre le vieux verbe allemand bären = tragen : porter. Et le préfixe **ge-** dit ici lui-même le rassemblement.
(2) uns **zu**-trägt.
(3) entgegentragen.
(4) eingetragen.
(5) Zutrag.
(6) c'est le **voir** qui est ici **rassemblé** — la phrase allemande est sans équivoque.



KYO MACHIKO ET MIFUNE TOSHIRO DANS « RASHOMON » DE KUROSAWA AKIRA.



Souvenirs sur Mizoguchi

par Yoda Yoshikata

MITO MITSUKO, TANAKA KINUYO, SAWAMURA SADAKO ET UNE AUTRE REVOLUTIONNAIRE DE « WAGA KOI WA MOENU » (« LA FLAMME DE MON AMOUR », 1948).



« Joyû Sumako no Koi » (« L'Amour de l'actrice Sumako ») a connu quelque succès commercial, mais « Joyû » (« L'Actrice »), de Kinugasa Teinosuke, témoignant d'un esprit neuf et moderne, était certainement meilleur que le film de Mizoguchi. Je me suis donc retrouvé comme une femme répudiée par son mari : pour son film suivant, « Yoru no Onna Tachi » (« Les Femmes de la nuit »), Mizoguchi commanda le scénario à M. Hisaita Eijirô qui était en effet le scénariste de « Joyû ». Depuis la guerre, après « Osone-ke no Aki » (de Kinoshita Keisuke, 1946), M. Hisaita avait écrit coup sur coup plusieurs bons scénarii, et, dans le monde du théâtre, il était déjà considéré comme un dramaturge très original. Mizoguchi m'avait souvent parlé d'une pièce de M. Hisaita : « Hyakuman-nin to iedomo ware Yukan » (« Seul contre dix millions d'hommes »). Je ne savais vraiment pas que M. Hisaita avait déjà commencé à écrire son scénario sous le titre de « Josei Matsuri » (« La Fête des Femmes »). Un jour, Mizoguchi, accompagné de Itoya Hisao, directeur de production, est venu me voir pour s'expliquer au sujet de M. Hisaita et j'ai alors appris la vérité. Je me suis senti triste et abandonné, mais pensant que ce que j'avais écrit ne convenait pas, je me suis résigné et n'ai rien dit, alors que Mizoguchi avait une idée derrière la tête : ayant eu connaissance du thème abordé par M. Hisaita, il avait peur que celui-ci ne trahisse sa pensée. M. Hisaita voulait écrire un mélodrame, tandis que Mizoguchi désirait plutôt faire une description brutale et violente du mode de vie des prostituées. Itoya Hisao, prévoyant un conflit entre le scénariste et le metteur en scène, avait sans doute conseillé à Mizoguchi de me faire collaborer au scénario comme arbitre, car Mizoguchi avait l'habitude de dire leurs quatre vérités aux gens qu'il connaissait bien, mais il était timide comme une jeune fille en face d'inconnus. « Il faut que tu sois l'intermédiaire à qui Mizo-san puisse parler librement », dit Itoya. Mizoguchi ajouta : « Je te le demande personnellement ». A ces mots, je ne sus refuser. « Mais, ai-je demandé, M. Hisaita acceptera-t-il ma médiation ? ». « On n'a pas encore sollicité son accord, répondit Itoya, mais on le convaincra ! ». Mais cela fut difficile, M. Hisaita pouvait difficilement accepter d'écrire un scénario original et que j'en fasse l'adaptation. Pour être franc, je pense qu'il a finalement été bien conciliant...

Lorsqu'il eut le texte en mains, Mizoguchi tint absolument à compenser le côté mélodramatique par une description réaliste du mode de vie des « panpan » (prostituées) au Kansaï. Pour cela, j'ai visité avec lui l'Hôpital Municipal d'Osaka pour interviewer des prostituées. Lorsque nous sommes entrés dans la salle des malades, les filles ont crié : « Regardez ! Ce p'tit vieux, on dit qu'il est cinéaste... est-ce possi-



Tanaka Kinuyo dans « Yoru no Onna-tachi » (Femmes de la nuit », 1948)

ble ? » — « Y rougit. Qu'il est timide ! » « Eh ! mon p'tit père, pourquoi es-tu venu ici ? Tu veux coucher avec moi ? », etc. Nous étions très confus. J'ai vu aussi ce fameux quartier de Tennôji et de Kamagasaki, centre du marché noir, appelé « le quartier des Tintamarres » ou « le quartier des fanfreluches ». Assis sur le trottoir, des hommes regardaient la circulation et pariaient sur les numéros des plaques minéralogiques. Si l'on croisait leurs regards aigus, ils se hérissaient, menaçants. Il est même arrivé qu'un homme, entré avec insouciance dans un lieu public, en ressorte en caleçon. De jeunes gangsters en quête d'aventures pullulaient dans ce quartier. Une nuit, invités par un maquereau, nous sommes montés dans un bordel pour étudier les atours des prostituées, qui nous révélèrent pas mal de leurs secrets. Des filles toxicomanes, en état de manque, couraient devant nous en poussant des cris de douleurs... Lorsqu'on a tourné la scène où une prostituée, incarnée par Tanaka Kinuyo, s'évade de l'Hôpital municipal, les filles qui étaient présentes ont bruyamment protesté : « A quoi cela sert-il de s'évader ? Pour une p..., elle est bien ingénue ». « Ce serait trop facile de s'évader ainsi, surtout pour une fille belle comme Tanaka Kinuyo ! » « Idiote ! Si nous étions vraiment belles, nous ne serions sans doute pas devenues « pan-pan » ; on aurait pu dénicher un type plein aux as ! ». « Ce n'est pas notre cas ». Une fille a fait semblant de raccoler un client : « Come on ! C'est gratuit ! Tu es d'accord ? » « Attention aux maladies ! Take care ! Oh my father ! » « I'm sorry ! Bye-Bye ! ». Quel bavardage !

Voici un autre épisode du tournage de « Yoru no Onna-tachi ». Mizo-san, étouffé par la foule, s'efforçait de s'en dégager et, se haussant, criait : « Prêts ? Allez-y ! ». La caméra était pratiquement ensevelie sous cette foule compacte. La script-girl était perdue. Soudain, un vieil homme, agitant une grande bouteille de saké, s'est couché sur les rails prévus pour le travelling. Il refusait de partir : « Moi, je suis un ami de Tanaka Kinuyo ! », criait-il.

M. Hisaita, apprenant tout cela, s'est plaint : « Si c'était pour tourner dans une telle pagaille, je me serais donné moins de peine ! »

Le film avait d'abord été intitulé : « Teisô Chitai » (« Le Quartier des petites vertus »). Ce fut le premier film à connaître un grand succès depuis la guerre. « Yoru no Onna-tachi » (1948) était en effet un film s'apparentant à la mode de « Pan-pan Mono » (Cycle de romans et de films traitant des prostituées), née avec « Nikutai no Mon » (« Le Portique des corps »), le célèbre roman de Tamura Taijirô. La défaite avait engendré des mœurs sauvages, mis le corps et l'âme à nu, exacerbé la sensualité. Chacun s'apitoyait sur cette cicatrice encore fraîche, mais luttait farouchement pour sa liberté. Les thèmes de ce cycle artistique traitaient ce problème social de façon tapageuse. Mizoguchi a décrit tout cela dans le style naturaliste qui lui est familier, comme le prouve par exemple le succès de « Shikamo Karera wa Yuku » — (1931). « Yoru no Onna-tachi », tout en exprimant la violence de cette époque, n'a pas entièrement réussi à décrire le changement radical des mœurs issu de la guerre, tant en mal qu'en bien. Il était par trop conventionnel. Ambitionnant de montrer la tragédie des familles qui se défont, il n'aboutissait qu'à l'expression des conflits purement sentimentaux entre des sœurs ou entre une mère et sa fille. Mizoguchi n'avait pas une conception très claire de ce nouvel humanisme. Certaines séquences semblaient nettement inspirées par le symbolisme occidental. Dans la dernière scène, l'héroïne est lynchée et Mizoguchi enchaîne sur un vitrail représentant la Crucifixion. Une autre raison de cet échec : le conflit qui opposait le metteur en scène et l'opérateur (Sugiyama Kôhei). A cette époque, on découvrait le néo-réalisme italien dont le style était celui du reportage filmé, du film d'actualités et du documentaire. « Roma citta aperta » de Roberto Rossellini en offrait un très bel exemple. Sensible à cette nouvelle tendance, Mizo-san voulait tirer profit de cet apport. Il a demandé à son opérateur de retrouver ce style dans « Yoru no Onno-tachi ». Or, celui-ci, semble-t-il, n'a pas bien compris ce dont il s'agissait. De plus, c'était un vieil opérateur chevronné ayant son style propre, auquel il se refusait à renoncer. Sur le plateau, nous avons assisté à des discussions violentes : « Tu n'es plus dans le coup, a dit Mizoguchi à l'opérateur, tu es trop vieux ». « Je ne suis plus dans le coup ? Très bien ! Toute nouveauté a ses dangers. Rien ne remplace la maturité et l'expérience. S'il en est ainsi, confiez le tournage à n'importe quel jeune opérateur ! » « Gare à toi si tu m'abandonnes ! »... Cette discussion s'aggrava et M. Sugiyama abandonna le tournage. Grâce à l'intervention des responsables de la Société, il reprit quelques jours plus tard.

Après « Yoru no Onna-tachi », Mizoguchi a réalisé « Waga Koi wa Moenu » (« La Flamme de Mon Amour », 1948). Je vous ai déjà dit quelque part que Itoya Hisao était très au courant de l'histoire culturelle de l'ère Meiji. Il rêvait depuis longtemps au projet d'un film sur la vie de Kageyama Hideko, la grande révolutionnaire de l'ère Meiji. Shindo Kaneto avait déjà écrit un scénario sur elle. Nous avions déjà eu beaucoup de peine à camper le personnage excentrique de Sumako dans « Joyû Sumako no Koi ». Kageyama Hideko, animée d'une foi révolutionnaire brûlante, était tout aussi étonnante. Or, dans le scénario de Shindo, le côté presque viril de Hideko n'était pas très accentué ; il s'agissait plutôt d'une tentative lucide pour briser ses limites de femme. Mais avec un modèle comme Hideko, il était possible de faire quelque chose de plus fort. « La révolution, je m'en fous », disait Shindo, mais avec Itoya, j'ai pensé qu'il fallait insister sur le climat historique lié à la vie de Hideko. J'avais noté qu'Hideko cherchait à se viriliser. Elle portait, par exemple, des costumes masculins ; elle partageait, avec d'autres femmes émancipées, cette théorie un peu naïve de l'égalité des sexes : il fallait vivre comme un homme. Elle avait ensuite brutalement réalisé qu'elle n'était qu'une femme, avec sa passion pour le révolutionnaire Ooi Kentarô, et ses revendications libertaires s'étaient affermies ; elle défendait sa cause avec lucidité. Mais Shindo n'était pas d'accord. Mon rôle s'est borné à quelques conseils... Dans la version définitive, nous avons omis deux points très importants : 1°) Le comportement de Hideko s'expliquait par le fait que, physiologiquement, elle n'avait eu la révélation de sa féminité qu'assez tard. Cette particularité aurait dû avoir des implications dramatiques. Shindo refusa. Mais ainsi montrée comme une simple amoureuse, l'héroïne était banale. 2°) Pendant la fameuse affaire de Corée, Hideko, chargée d'une mission, doit partir avec une valise pleine de dynamite. Elle est arrêtée avant de s'embarquer. J'avais pensé que nous pouvions dramatiser cette séquence. Mais en pensant à la surveillance de l'armée d'occupation U.S., nous avons renoncé... Comme cela devenait banal !

La difficulté de « Waga Koi wa Moenu » était d'exprimer cet essor révolutionnaire pour la Liberté et les Droits Civiques, belle page historique de l'ère Meiji. D'où aussi la grande difficulté de faire le portrait idéologique d'un révolutionnaire comme Ooi Kentarô, le partenaire de Hideko. Après « Waga koi wa Moenu » Mizoguchi devait tourner « Saikaku Ichidai Onna » (« La vie de O'Haru, femme galante »). Mais une mésentente opposa Mizoguchi et la Shôchiku. Le scénario s'était enrichi, nourri de nos réflexions communes. Le refus de la Shôchiku — avec laquelle Mizoguchi rompit — nous a beaucoup découragés. Nous sommes donc montés à Tokyo pour tourner « Yuki Fujin Ezu » (« Madame Yuki », 1950), produit par la Shintôhô, inspiré du roman de Funabashi Seiichi. Ainsi l'ai-je adapté avec son frère Funabashi Kazuo. Notre travail fut relativement facile, mais par notre faute, « Yuki Fujin Ezu » échoua à rendre le sensualisme romantique du texte original. Mizoguchi excellait pourtant à ce genre de choses, et, lui faisant confiance, nous nous sommes attachés seulement à exprimer l'honnêteté et la sincérité du jeune héros. Cédant au démocratisme ambiant, je n'ai pas voulu faire la part trop belle à la classe aristocratique, mais montrer sa chute, sa déchéance, son affadissement. Nous l'avons fait par le truchement d'une jeune fille pure et naïve nommée Hamako : elle admire beaucoup Madame Yuki, dont elle est la

femme de chambre. Dans son regard, nous lisons peu à peu sa déception et ses désillusions. Mais notre récit était trop prosaïque.

Dans un petit hôtel de Tokyo, nous avons élaboré le scénario et le découpage. M. Arai Ryôhei, superviseur, et M. Kaisô Nanon, conseiller artistique et peintre de métier, habitaient avec nous. Nous buvions du saké tous les soirs et parlions cinéma, peinture, etc. Mizo-san était furieux que personne n'ait l'air de s'intéresser à son film. Avant le tournage, il tenait toujours à ce que toute l'équipe se consacre à sa préparation. Tous les metteurs en scène sont peut-être ainsi. Mizo-san le voulait avec l'impatience et l'exigence d'un enfant gâté. Mais cela n'était possible que pour des vétérans. Et cette exigence était déplacée à la Shintôhô où il était nouveau venu. La nouvelle équipe était bien disposée en sa faveur, mais tout ne marchait pas comme il l'aurait voulu. Il se fâchait sous le moindre prétexte. L'assistant-réalisateur Uchikawa Seiichirô en était souvent victime. « Mon cher Uchikawa, ta Société veut-elle vraiment faire ce film ? » « Bien sûr, Monsieur ! » « Moi, j'en doute ». « Mais pourquoi ? » « Si ta société a vraiment l'intention de le faire, qu'elle m'en donne les moyens ! » « Mais tout est prêt ! » « Non, rien n'est prêt ! » « Alors, dites-moi ce qui vous déplaît. Ce sera chose vite réparée ». La grosse voix d'Uchikawa a rabattu pour un temps le caquet à Mizo-san : « De toute façon, il faut préparer ce dont nous avons besoin. Je ne veux pas rester inactif ». « Mais nous faisons tout ce que nous pouvons, en suivant le programme ». « Tu crois que ce scénario convient ? » « Et vous, Monsieur, qu'est-ce que vous en pensez ? » « Moi ? Si ta Société ne fait pas d'objections, je suis tout prêt à commencer le tournage ». « Le scénario, ce n'est pas mon affaire. Si vous le trouvez mauvais, vous n'avez qu'à demander aux scénaristes une correction qui vous satisfasse. C'est tout ». « Non ! Ce n'est pas tout. Je veux que toute l'équipe et toute la Société, tu entends bien, s'intéressent de près au scénario, en prennent bien connaissance. Sinon, je laisse tout tomber ». L'épaule levée, fumant une cigarette, Mizo-san prononçait ces mots d'une voix tremblante, en se mordant les lèvres. Pour ma part, j'étais mécontent d'avoir été visé de la sorte en public... Ce genre de discussion se répéta plusieurs fois. Un soir, Mizo-san est allé assister à une réunion de l'Association des Metteurs en scène. Il est rentré dans la nuit, visiblement très excité : « Cher Yoda, je suis un homme déshonoré ». « Mais pourquoi ? » « Sais-tu que tout le monde se moque de ton scénario ? On m'a même demandé ironiquement si j'avais vraiment l'intention de tourner ça ! Tout le monde dit d'ailleurs que ce n'est pas un scénario ! » « Qui dit ça ? » « Peu importe. De toute façon, c'est ennuyeux ». Mortifié, j'ai essayé de me maîtriser : « Si le scénario est mauvais, je le corrigerai ». « Non, tu ne peux pas. » « Ou, si vous voulez, corrigeons-le. » « Non ! Tu ne comprends rien au cinéma. Je m'excuse, mais ne te crois pas scénariste. Ce serait beaucoup d'orgueil. Tu n'es pas de taille. » « Je sais que j'ai encore beaucoup à apprendre. » « C'est cela, l'ennui ! Tu peux tirer une leçon de tes erreurs et te perfectionner, mais moi, je suis en mauvaise posture. » « Alors, que faire ? Si je ne suis pas digne de vous, il faut trouver quelqu'un d'autre. » « On n'a pas le temps ! » Ce n'était pas la première fois qu'il me parlait ainsi, mais je ressentais chacune de ses paroles comme un coup de poignard dans le ventre. J'ai su après que, ce soir-là, Ozu Yasujirô s'était moqué de lui... J'avais des discussions orageuses avec Mizo-san sur les rapports entre le cinéma et la littérature. Souvent, un film trahit le roman. C'était le cas de « Yuki Fujin Ezu ». Traduire la pureté et la sincérité d'une femme dont l'amour et le désir sont partagés entre deux hommes est chose difficile au cinéma. Malgré cela, nous nous sommes obstinés avec « O'Yû-sama » (1951). Dans le roman original, « Ashikari » de Tanizaki Junichirô, l'auteur ne s'attache pas à la description concrète de l'héroïne O'Yû-sama, sinon pour dire qu'elle a un visage de petite poupée évoquant celui d'une déesse et des petits pieds gentils. Or, pour le film, il fallait que l'actrice Tanaka Kinuyo incarne de façon très « physique » ce personnage par ailleurs intentionnellement voilé de mystère. O'Yû-sama est, dans le roman, une femme d'une douce naïveté, gentille et indifférente. Mais cette indifférence cache un esprit subtil et très éveillé. Il me fallait nouer le drame autour de Shinnosuke (l'amant), O'Shizu (la femme de chambre) et O'Yû-sama elle-même. Tâche difficile que de faire accepter ce triangle au public.

Dans le roman, l'histoire est racontée par le biais d'un vieil homme que l'auteur feint d'avoir rencontré. Ses souvenirs ont gardé l'étonnement du regard de l'enfant qu'il était alors. La construction comporte en fait trois mouvements, trois retours dans le passé. Il fallait conserver dans le film le caractère onirique du souvenir. J'ai donc insisté sur cet aspect narratif pour que cette recherche du temps enfui renforce le mystère. Mais ces flashbacks superposés furent impitoyablement refusés par M. Kawaguchi, le directeur du Studio de Kyoto de la Dairi. On risquait un échec commercial. Mais je le regrette beaucoup.

Il y avait une autre difficulté : O'Yû-Sama était, dans le roman, trop statique et placide — mais on ne pouvait pas facilement démolir ce parti pris romanesque. Mizoguchi était ennuyé. De plus, Tanaka Kinuyo coïncidait mal avec l'idée que l'on pouvait se faire d'O-Yû-Sama. Elle avait du caractère. Son interprétation a déformé l'image de l'héroïne et fait qu'on ne la distinguait plus tellement de O'Shizu, sa femme de chambre. Elles n'étaient plus que deux amantes de Shinnosuke.

En 1951, la même année que « O'Yû-Sama », Mizoguchi a réalisé un autre film, d'après le célèbre « best-seller » d'Ooka Shôkei : « Musashino Fujin » (« La Dame de Musashino »). Nous n'avons pas su assimiler ce chef-d'œuvre « stendhalien ». En un mot, nous avons encore été battus par la littérature. Après « Yoru no Onna-tachi », Mizoguchi revenait au film d'actualité avec « Musashino Fujin », qui montrait le « gratin » d'une société d'intellectuels d'où étaient bannis le fard et les parfums. En effet, l' « intellectuel » fascinait Mizoguchi.

En 1951, « Rashômon » de Kurosawa Akira, produit par la Daiei, obtint le grand prix du Festival de Venise. C'était la première fois qu'un film dramatique japonais obtenait un grand prix à l'échelle internationale. C'était un événement. A l'annonce de cette grande nouvelle, la Daiei n'a pas bronché. Elle devait pourtant lui conférer un grand prestige et lui apporter plus de cent millions de yens... « Rashômon » fut mésestimé : on attribuait ce succès à une manœuvre politique, au goût de l'exotisme. Cette nouvelle stimula cependant Mizoguchi. Il n'admettait pas qu'un débutant comme Kurosawa le coiffe au poteau : il se ressaisit, prêt à se battre. « Saikaku Ichidai-Onna » (« La Vie de O'haru ») fut donc un pari. D'autre part, Tanaka Kinuyo, qui était allée en Amérique, avait vu son jeu très critiqué. Elle voulait absolument effacer cette mauvaise impression. Le producteur Koi Hideo, lui, mit toute sa fortune dans ce film. Cette bonne volonté et cet esprit combatif étaient de précieux atouts.

Mizoguchi voulait que les échafaudages du plateau soient solidement construits et aménagés au fur et à mesure du tournage. « Saikaku Ichidai-Onna » bénéficia d'un contrat de distribution de la Shintôhô, mais non d'un contrat de production. Ses studios nous restaient fermés. Le long de la ligne de chemin de fer Kyoto-Osaka, nous avons fini par découvrir les restes d'une vieille usine d'armement permettant de dresser un plateau. Il n'était évidemment pas insonorisé, ce qui n'allait pas sans ennuis. Tous les quarts d'heure, le passage d'un train ébranlait l'usine avec fracas. Nous devions profiter des intervalles de répit. Pour ne pas gaspiller ainsi notre temps et notre argent, nous avons proposé à Mizoguchi de post-synchroniser le film. Mais il s'est entêté. Or, la longueur des plans variait entre deux et quatre minutes : supposons qu'il faille tourner un plan de trois minutes. Son tournage nécessite une marge d'au moins deux ou trois minutes supplémentaires. Il nous fallait donc examiner la table d'horaire des trains. De plus, on entendait le train bien avant son passage, ce qui nous limitait sévèrement. Le tournage était constam-



Tanaka Kinuyo (à terre) dans « Joyu Sumako no Koi » (« L'Amour de l'actrice Sumako », 1947)

ment entrecoupé. L'opérateur était obnubilé par ces problèmes d'horaire. Mizoguchi se refusait à l'écouter : « C'est un plan important, disait-il, je ne veux pas subordonner le jeu des acteurs au passage d'un train ! »
Avant le tournage, Mizoguchi avait fait une promesse à M. Koi, le producteur : « Contrairement à ce que l'on dit, je ne suis pas maniaque. « O'yû-sama » a été tourné très vite. Il en sera de même pour « Saikaku » ! M. Koi était un vieux renard et il n'avait pas pris ces paroles à la lettre. Il espérait cependant que ça irait vite. Mizoguchi retrouva ses manies : avec une minutie scrupuleuse, il s'est penché sur chaque plan pour le hausser à la perfection. Il voulait les plus beaux kimonos, inspecter les moindres détails du décor. Pauvre M. Koi ! Il faisait la navette entre Kyoto et Tokyo pour trouver l'argent nécessaire...
Le roman d'Ihara Saikaku « Kôshoku Ichidai-Onna » ne raconte pas seulement la vie d'une femme. Il comporte de nombreux épisodes d'amour et d'aventures. La narratrice en est une vieille religieuse qui vit en ermite. Elle se souvient de sa jeunesse brillante, de sa déchéance. La fin du roman nous montre une prostituée qui entre dans un temple. Hallucinée, elle croit reconnaître le visage de ses amants dans ces statues qui la regardent. J'ai condensé les divers récits autour de la vie d'une certaine femme galante nommée O'haru. Un spécialiste de l'ère Edo m'a dit que « Ichidai-Onna » signifiait « La femme du siècle ». Voici comment j'ai construit le scénario :
1°) Le Palais Impérial - Transgressant les interdits de l'époque, O'haru, femme noble, fait l'amour avec un jeune samouraï de classe inférieure. L'homme est exécuté et O'haru exilée en province avec sa famille. — 2°) L'hôtel d'un seigneur - O'haru est choisie comme concubine d'un seigneur pour lui donner un héritier. Mais elle est bientôt chassée car le seigneur tombé amoureux d'elle dépérit à vue d'œil. — 3°) Une maison close - O'haru se prostitue pour nourrir ses vieux parents. — 4°) La maison d'un gros marchand - Un marchand prend O'haru comme femme de chambre, mais la jalousie de sa femme l'oblige à la renvoyer. — 5°) La vie conjugale - O'haru se marie avec un honnête marchand mais ce bonheur est furtif : son mari meurt accidentellement. — 6°) Le couvent - Désabusée, O'haru s'enferme dans un couvent. Tentée par un jeune amoureux, elle s'enfuit avec lui, mais on les sépare violemment. — 7°) Les Bas-Fonds - Elle mendie dans les rues. Elle rencontre par hasard le jeune prince, son fils. — 8°) L'hôtel du Seigneur - O'haru est recueillie par ses gens qui l'enferment dans une pièce par crainte du scandale.
A travers les malheurs d'une femme persécutée, j'ai voulu montrer l'injustice des classes féodales de l'époque. Le roman de Saikaku était implacable et féroce, et nous avons humanisé le thème. Pensant au public, Mizoguchi a situé son film aux limites du mélodrame. Son style s'apparentait plus à celui de Chikamatsu qu'à celui de Saikaku... Mizoguchi refusait toute facilité et exigeait les efforts même les plus vains. Lorsqu'on a voulu tourner dans le jardin du temple Kôetsu de Kyoto, il a affirmé que le jardin avait certainement changé et il exigea sa reconstitution. Le décorateur Mizutani eut l'idée de fabriquer un faux document pour prouver qu'il n'avait pas changé. Mizoguchi s'est laissé abuser... Certains y voyaient de la fanfaronnade de sa part, mais moi, je pense qu'il voulait faire le tour de tous les problèmes. Quand on le connaissait bien, on s'accommodait de ses manies. Mais sa nouvelle équipe se plaignait. Uchikawa Seiichirô, qui avait déjà été son assistant pour « Yuki Fujin Ezu », se disputa violemment avec lui et quitta le plateau avant la fin. On avait alors reconstitué une petite ville. C'était une scène où O'haru s'était enfuie avec son jeune amoureux qui avait volé l'argent de son maître et où ils se faisaient arrêter par leurs poursuivants. Tout était prêt, quand Mizoguchi ordonna soudain qu'on déplace un peu une rangée de maisons. (Un ordre aussi déraisonnable révélait en fait ses hésitations.) Les machinistes se sont exécutés au prix de mille efforts. Mizoguchi demanda ensuite que l'on fasse de même pour l'autre rangée. Excédé, Uchikawa a crié : « Je suis sûr que vous avez mal préparé cette scène ! C'est malhonnête envers votre équipe ! » Mizoguchi a répliqué : « Si tu ne veux plus travailler avec moi, va-t-en ! » « C'est ce que je vais faire ! J'écrirai un livre intitulé : Du comportement humain chez l'Individu Mizoguchi ! » Je me suis avancé pour l'apaiser. Il ne m'a pas écouté : « Il aurait fallu que vous protestiez le premier. J'ai osé le faire à votre place. Ce n'est pas une rancœur personnelle. Aussi laissez-moi partir »... Dernièrement, je suis allé voir Uchikawa à l'hôpital. Je fus étonné de trouver des étalages couverts de porcelaines précieuses. Peut-être était-ce en souvenir de Mizoguchi, qui était mort dans le même hôpital. Il m'a dit avec une nostalgie émue : « Je tiens peut-être cette manie du père Mizoguchi ! »
« Saikaku Ichidai-Onna » était un film dense, puissant, profondément mizoguchien. Le film fut sélectionné pour le Festival de Venise. Après avoir visionné le film, nous avons coupé deux ou trois passages un peu trop prolixes. Avec « The Quiet Man » de John Ford, le film obtint le Prix de la Mise en scène, ce qui a revigoré Mizo-san. « Je le dois à toute mon équipe », répétait-il dans sa joie. Je crois qu'il le pensait vraiment. (A suivre.) — YODA Y.
(Avec l'aimable autorisation de la revue « Eiga Geijutsu ». Traduit du japonais par André Moulin et Yamada Koïchi.)
(Lire le début des souvenirs du scénariste et ami de Mizoguchi dans nos numéros 166-7, 169, 172, 174 et 181.)





KATAYAMA AKIHIKO (L'HOMME) DANS « MUSASHINO FUJIN » (« LA DAME DE MUSASHINO », 1951.)

Le coup de dés : entretien avec Jean-Pierre Lefebvre



Au moment où l'ébullition canadienne se manifeste dans tous les domaines (cinéma, politique, poésie, chanson et même roman) par le bouillonnement que l'on sait, il nous paraît utile de poursuivre et de mettre à jour ce dossier canadien qu'établit Patrick Straram dans notre n° 175. Ce dossier, repris à partir du dernier festival de Montréal, fera le point sur ce qu'on y put voir, en et hors festival, bref sur tout ce qui se trame au Canada, en et hors l'Office, en matière de cinéma, le tout avec les indices de référence donnant la température ambiante.
Nous y inclurons un entretien avec Claude Jutra, valeur déjà sûre et ancienne, mais à qui le récent « Comment savoir » fait faire un nouveau bond, et nous pousserons même une pointe en direction du Canada anglais représenté par Don Owen (dont nous connaissons en France « Nobody Waved Good Bye »), qui poursuit tranquillement et obstinément une œuvre bien à lui, et dont le « Notes pour un film sur Donna et Gael » fut à juste titre consacré au festival de Montréal. Inversement, lors du même festival, le grand espoir canadien, Jacques Godbout, par ailleurs écrivain, faisait l'unanimité (public, critique, jury) dans l'éreintement, avec son « Yul 871 », de fait à peine visible.
Nous y donnerons également des nouvelles du grand ancien, toujours outsider et toujours hors course, Pierre Perrault, chez nous le plus connu (voir entretien : « Cahiers » 165), et qui est actuellement en train de monter, sous le titre : « Le Règne du jour », la suite de « Pour la suite du monde », qu'il tourna l'année dernière en France, autour de la famille Tremblay qu'il avait arrachée pour quelques semaines à son île aux Couldres afin de lui faire visiter le pays des grands ancêtres.
Ce dossier s'ouvre ici par « Le Coup de Dés », entretien avec le jeune dernier venu du cinéma canadien : Jean-Pierre Lefèbvre, auteur du « Révolutionnaire » et de quelques autres. Lefèbvre est très représentatif du bouillonnement canadien sous sa forme la plus hardie et aussi (qualité là-bas plus rare) la plus réfléchie. — M. D.

Jean-Pierre Lefèbvre Avant que vous ne m'interrogiez, j'aimerais dire quelque chose. Je peux ? Bon. Voilà : je trouve presque absurde d'accorder des interviews, car le cinéma est essentiellement pour moi un élément de communication, entre le public et moi. De plus, « Le Révolutionnaire » date déjà de deux ans, et ce que je puis dire aujourd'hui est davantage fonction des deux films que j'ai faits après « Le Révolutionnaire ». Mais aucun de ces films ne sera complet tant que je n'aurai pas reçu le feed-back, comme on dit en anglais, des films en question. Car pour moi, ce qu'il y a après un film est plus important que ce qu'il y a dans un film ou ce qu'il y a avant. Ce qui rend « Le Révolutionnaire » important, c'est ce qui se passe depuis la sortie du film (et qui avait d'ailleurs commencé avant). Mais, en même temps, je trouve drôle qu'on s'intéresse encore au « Révolutionnaire » car dans mon esprit, c'était — et ce reste — un petit film, un film de polémique, ici, et dont je voulais qu'il soit polémique, aussi bien pour m'aider moi-même à comprendre les choses du milieu que pour provoquer une réaction qui puisse profiter aux autres cinéastes ainsi qu'au public. Et c'est ce qui s'est passé. Alors, à partir de là, posez-moi les questions que vous voulez.

Cahiers Pour quelles raisons, ici, parle-t-on du « Révolutionnaire » ?

Lefèbvre Si on a envie d'en parler, c'est justement parce qu'il a été utile. Et si je fais une interview, c'est aussi parce que cette interview peut être utile — ou plutôt cet entretien, comme vous dites, puisqu'aux « Cahiers » on emploie une terminologie qui, sur ce point précis, est plus canadienne qu'anglaise. Donc, les entretiens aussi, il faut que ça soit utile, et il peut être utile de savoir pourquoi et comment « Le Révolutionnaire » a été utile.

Cahiers Il nous serait utile de savoir aussi quels sont les deux films que



vous avez faits après « Le Révolutionnaire »...
Lefèbvre Au printemps dernier : « Patricia et Jean-Baptiste », un film-reportage très simple, fait en neuf jours, un long métrage. En juillet, j'ai commencé « Mon Œil ». Il reste encore quatre jours de tournage environ, qui seront terminés en août. C'est un film assez bizarre, et je pense que je n'arriverai moi-même à le définir qu'une fois qu'il sera fini.
Cahiers Reprenons « Le Révolutionnaire ». Et, puisqu'on vous a comparé à Godard, partons d'un point précis sur lequel vous vous recoupez : la volonté d'être utile.
Lefèbvre Je suis d'accord avec cette comparaison, prise dans le sens que vous avez dit. Mais il ne s'agit pas seulement de Godard : tout l'art moderne est fondé sur ce principe : un immense happening par lequel on essaie d'avoir une communication directe entre le public et l'œuvre. Et pas seulement entre le public et l'auteur, je précise. Car si je fais des films, et si je crois qu'il faut en faire, c'est que je crois possible, entre vous et moi, une certaine communication — sympathie ou antipathie, je ne sais pas — ou même une certaine compréhension, plus généralement, entre les gens. Mais cette compréhension doit passer à travers quelque chose, à travers une réalité qui appartienne aussi bien au public qu'à moi-même, et à partir de laquelle le public et moi-même pouvons gagner quelque chose. C'est d'ailleurs là un vieux principe, régénéré à partir de la réalité présente.
Cahiers Et en fait, il n'y a jamais eu de grande œuvre qui, délibérément ou non, directement ou non, ne vise à ce but : provoquer certaines réactions, féconder la vie. Simplement, dans votre cas, vous avez pris expressément pour but de rendre un certain climat pour provoquer certaines réactions dans un certain milieu.
Lefèbvre Oui, et je me moque de savoir si mes films resteront, si les films de Godard resteront. Pour moi le cinéma, en tout cas ici, a un caractère très grand de nécessité — sans que j'aie de théorie précise là-dessus — et à l'intérieur d'un cadre qui passe par la poésie, et les chansonniers, pour arriver directement à la caméra. Autrefois, c'est la littérature qui jouait ce rôle capital, mais aujourd'hui, je crois qu'il passe davantage par le cinéma. C'est au cinéma qu'il revient de concrétiser ce que la poésie a intuitionné et ce que la chanson a cristallisé, mais à un niveau beaucoup plus large. Aujourd'hui, le cinéma vient après pour livrer la plus grande bataille.
C'est pour cela que, d'une certaine façon, en ce qui concerne le cinéma canadien, je suis optimiste : parce que je veux que le cinéma marche, parce que je veux que nous devenions conscients de ce que nous sommes. Si je ne voulais pas que le cinéma marche, ça voudrait dire que je ne voudrais pas non plus être un canadien français, que je ne voudrais pas être moi-même. Je suis donc forcé d'être optimiste et si dans dix ans, dans cinquante ans, rien n'a marché, alors ni le cinéma ni le québecquois n'existeront.
Ce n'est donc pas du tout un caprice si je me moque de réussir, de rester. Tout ce que je demande, c'est d'arriver, puisque je fais mes propres productions avec rien, à regagner suffisamment d'argent pour me permettre à tout le moins de faire un autre film, et gagner par là la possibilité de faire ensuite librement d'autres films. C'est très exactement le coup de dés que je suis en train de préparer avec mes trois films.
Cahiers Ce rôle de contestation que doivent jouer vos films, le pensez-vous au niveau du Québec ou dans un cadre beaucoup plus général ? Vos films doivent-ils plaire d'abord à Godard ou à Skolimowski ou d'abord aux Québecquois ?
Lefèbvre Non. Il n'est même pas important qu'ils plaisent aux Québecquois. Il est important pour moi que le film soit conforme à la façon dont je sens le monde. Et ceci est une position que j'ai prise, un choix : celui de faire un cinéma très personnel, très subjectif. Car ce qui m'a le plus déçu dans le cinéma canadien, c'est le refus de personnaliser la réalité. Or, je crois qu'il n'y a de provocation, d'échange possible que si la réalité est personnalisée, c'est-à-dire renouvelée à travers une certaine personnalité. Donc, je fais du cinéma un peu contre le cinéma canadien, contre l'Office du Film, par exemple. Mais ce « contre », certaines personnes l'ont mal interprété. Ce n'est pas du tout que je veux détruire ce cinéma : simplement, je veux aller plus loin. C'est pourquoi, quand je vois qu'on s'intéresse à mon film ailleurs qu'ici, cela me surprend et me rend heureux : cela prolonge l'aventure de communication du « Révolutionnaire » et dépasse tous mes espoirs. Mais le film a été fait, en premier lieu, pour servir ici avant de servir aux autres. De ce point de vue, l'intéressant c'est qu'après avoir intéressé les autres, il va pouvoir, ici, par ce phénomène d'aller-retour, avoir plus de poids et d'utilité. Il va pouvoir débloquer quelque chose. Mais pendant un an il ne s'est presque rien passé : j'ai donc cru m'être trompé, et j'ai tout recommencé à zéro.



Cahiers Mais il n'y a peut-être pas opposition entre la nécessité du film et sa générosité. Dans la mesure où on fait des films qui répondent à une certaine nécessité, ces films se trouvent acquérir une forme elle aussi nécessaire qui les rend compréhensibles à la fois par un public plus large et pendant un temps plus long que prévu, à l'inverse des films qui répondent à une mode et dont la diffusion est en fait très restreinte dans le temps. Il est donc normal que vos films intéressent à la fois le Québec et l'extérieur, et il est vraisemblable qu'ils resteront plus longtemps que bien d'autres. Inversement, s'ils ne répondaient pas à une nécessité, ils n'intéresseraient sans doute ni les Québecquois ni les autres.
Lefèbvre En me référant, justement, à la forme du film, je pense pouvoir très bien concrétiser le caractère de nécessité du « Révolutionnaire ». Si j'avais été préoccupé de me tailler une carrière, j'aurais fait le film avant tout pour plaire, et donc, avec la même matière, j'aurais d'abord abouti à un



film de 45 minutes. Car je n'aurais gardé que les éléments susceptibles d'accrocher, c'est-à-dire tout ce qui est un peu cocasse ou brutal, et j'aurais abouti à un moyen métrage passablement putain. Mais mon but n'était pas de faire un film qui plaise ou déplaise. Je voulais simplement illustrer une chose qui me semble ici fondamentale : une sorte de lourdeur, de statisme, aussi bien de pensée que de vie. C'est même de cette donnée fondamentale que provient toute notre ambiguïté, et c'est cela aussi qui définit l'essence du « Révolutionnaire » : le film s'illustre tout entier dans ce détail : le révolutionnaire veut faire la révolution, mais il a peur de se geler les pieds. Il ne s'agit pas pour moi d'aller contre la révolution ou les révolutionnaires, simplement de dire que cette incertitude existe. La preuve : je l'ai drôlement vérifiée pendant le tournage puisque les gens qui y participaient se sont souvent plaints de se geler les pieds !

Cahiers Comment s'est passée l'aventure du film ? C'est-à-dire : comment vivait le groupe, comment réagissait-il ? Mettiez-vous les gens dans le coup, comprenaient-ils ce qu'ils faisaient ou au contraire les teniez-vous à l'extérieur de l'action ?

Lefèbvre Il y a plusieurs niveaux. Avant le tournage du film, j'avais essayé de faire en sorte que le film soit pour tout le monde une aventure humaine, comme ce l'était, et comme ce le reste, pour moi. Et j'avais mis tout le monde en garde, j'avais prévenu tout le monde du caractère du tournage : on serait dans une ferme, chauffée, oui, mais fissurée de partout, sans eau courante, donc sans cabinet de toilette. Bref : ce serait dégueulasse. De fait : personne n'a pu se laver pendant une semaine. Quant à la cuisine... nous étions vingt-quatre enfermés là-dedans, ce qui posait certains problèmes. Je pense d'ailleurs que la réussite du film tient au travail des trois cuisiniers.
Donc, j'avais essayé de les prévenir. Disons que ça a marché cinquante/cinquante. Il y avait évidemment le fait que je n'avais encore rien fait, et pourquoi des étrangers, et même des amis se seraient-ils fiés à moi ? Je n'avais aucune expérience, d'une part, et ensuite : qu'est-ce qui prouvait que je me servirais d'eux comme il faut, que je ne me moquerais pas d'eux, que je ne les ridiculiserais pas ? Donc, il est normal que certains aient été méfiants, mais c'était aussi parfois parce qu'ils ne voulaient pas comprendre ou qu'ils ne cherchaient pas à comprendre. Il faut dire aussi que, pour la majorité des gens, le cinéma n'est pas quelque chose de très sérieux du moment qu'il n'y a pas de gros spots, ni de grosses caméras (trois ou quatre), ni de grues baladeuses. Ça fait amateur (hier encore on me l'a dit). Alors, pour eux, cela représentait une aventure pas aussi belle qu'elle aurait dû être, et le tournage, finalement, eh bien, ç'a été assez dégueulasse. Mais, pour moi, c'est cela qui a permis le film. Si les conditions avaient été douces, faciles, j'aurais peut-être douté de la sincérité du film, je me serais demandé si je n'avais pas exagéré, caricaturé, au lieu que là, les conditions physiques du tournage étaient exactement les mêmes que si l'histoire avait été vécue. Et moi aussi j'étais en condition : avec, en plus des pieds, la caméra qui gelait, et le tournage qu'il fallait arrêter à 2 h 30 quand la lumière tombait. Mais ces conditions font qu'aujourd'hui je ne doute pas, car le film est vérifié par l'honnêteté et la sincérité des conditions où il s'est fait. Il y a un plan qui illustre bien des choses (et que beaucoup me reprochent car ils le trouvent trop long) : celui où pendant trois minutes les jeunes révolutionnaires se bagarrent dans la neige comme des enfants. J'ai gardé la chose en entier car elle répondait vraiment à ce qui s'est passé pendant le tournage. A ce moment-là, cela faisait trois jours que le tournage était relativement sérieux et que, justement, les gens se posaient des questions sur la direction où nous allions. Puis, ce jour-là, nous avons tourné quelque chose d'un peu comique : l'histoire du Canada. Il faisait assez froid, et à la fin, j'ai demandé aux gars de se bagarrer. Ça devait durer quinze secondes, mais ils y ont tellement pris goût que ça a duré trois minutes, et c'était, physiquement, tellement vrai, que j'ai laissé le plan intact. Cet épisode correspond aussi à une autre chose : si vous demandez à un non-acteur de se mettre en valeur, d'être sérieux, il va être tellement refoulé, frustré, qu'il va refuser. Mais si vous lui demandez de se ridiculiser ou de faire le fou, il est prêt à faire n'importe quoi. En plus, il y avait le côté défoulement : enfin il pouvait y avoir du fun ! ça faisait longtemps qu'on n'avait rigolé, alors, paf ! ça a éclaté ! Je pense que cet exemple est à lui seul significatif de tout le tournage.

Cahiers Qui a duré combien de temps ?



Lefèbvre Six jours et demi.

Cahiers Avec la lumière qui tombait à 2 h 30, ça fait rapide... Et maintenant : le personnage principal : l'avez-vous choisi parce qu'il avait déjà dans la vie des points communs avec le héros du film ?

Lefèbvre Non, c'était un ami de longue date. Je l'ai choisi car, physiquement, il possède une indifférence radicale. Par exemple, il n'est jamais conscient de la caméra. Or, je voulais un personnage qui n'aie pas de « présence physique », au sens ou on l'entend d'un comédien, et qui n'incite pas les gens à chercher en lui de la « psychologie ». Je voulais un être qui se meuve de façon tout à fait irréelle et qui ne donne pas au spectateur la possibilité de se mettre à sa place (c'est aussi pour cela que je photographie tous mes personnages de loin), car je ne voulais surtout pas faire du drame, de la psychologie. Si l'on veut un point de comparaison : mon film se situe nettement du côté du dessin animé, et si l'on veut chercher une influence, il faut plutôt aller du côté de Georges Dunning.

Cahiers Vous avez dit que vous faisiez du cinéma contre l'Office du Film... J'aimerais bien que vous précisiez, car c'est sûrement très bien que de vouloir faire autre chose que ce qui se fait déjà, mais ce qui se fait déjà (et qui vaut tout de même un certain renom au Canada) l'a été en très grande partie grâce à l'Office, et cela, que vous le vouliez ou non, vous sert.

Lefèbvre C'est pourquoi j'ai apporté cette petite précision, tout à l'heure, sur le sens de « contre ». Par ailleurs, j'ai une chance bien plus grande que ceux qui sortent de l'Office, que Jutra, par exemple. Car ce que Jutra a fait, justement, cela me sert. J'ai un point de départ. Non une tradition, sans doute, mais déjà quelque chose sur quoi me baser pour repartir. Et les erreurs des autres, aussi, m'ont beaucoup profité. En outre, c'est aussi pour prolonger que je fais des films. Et non seulement au niveau création mais aussi au niveau production. Et de ce point de vue précisément, il y a eu des ratés, cette année, explicables,

et même très heureux, car cela nous a permis de nous rendre compte de tout un tas de choses. Donc, je veux, à tous les niveaux, prolonger, et non pas remporter une course, ni faire un morceau d'héroïsme, bien au contraire. Car j'ai hâte qu'on puisse voir beaucoup de films canadiens, j'ai hâte que nous puissions nous admirer entre nous. C'est très important, pour moi : nous en sommes tout juste à commencer d'admirer certains autres cinéastes canadiens, mais il n'y a pas beaucoup de choix. Disons que là, pour moi, le grand départ, c'est vraiment le film de Groulx. Pour la première fois je suis sorti d'une salle, sorti d'un film canadien, en admirant le gars qui avait fait ça.
Mais cette année le festival a permis de franchir un pas : il n'y a pas eu de grand prix du cinéma canadien. Le niveau était trop bas, etc., mais partant de là, je me dis que l'autre stade important sera franchi l'année où il n'y aura pas non plus de grand prix mais parce qu'il y aura vingt films canadiens aussi bons les uns que les autres. Ce jour là le cinéma vivra, et les gars d'ici ne seront plus des gens qui s'attendent au coin d'une porte pour s'assommer, ils seront devenus tout simplement des hommes qui essayent de parler, chacun à sa façon, d'une chose qui est la même mais qui possède plusieurs voies.
Cahiers Quand vous me parlez de gens qui s'attendent pour s'assommer au coin des portes, je pourrais vous dire que vous avez bien de la chance d'avoir des portes. Cela nous ramène à l'édifice contre lequel vous réagissez tous : l'Office. Et si vous réagissez contre, c'est qu'il agit (bien ou mal), et s'il agit c'est parce qu'il existe. Une chose qui existe, c'est tout de même une certaine possibilité, toujours présente, de faire quelque chose. A la limite, et même si vous tournez le dos à l'Office, vous l'avez derrière vous, comme un mur sur lequel prendre appui. Si j'en reviens à ce point (sur lequel vous avez commencé de répondre), c'est parce que je voudrais que vous finissiez. Je crois que ça pourrait être utile.
Lefèbvre J'ai toujours été très sévère



avec l'Office et je le reste, mais je tiens à dire que je n'ai jamais démoli l'Office en tant qu'organisme. Je me suis attaqué aux individus qui y travaillaient, chose très différente. Car j'étais conscient (ou plutôt j'ai appris à devenir conscient) de ce qui se passait, et je voyais venir une chose : à savoir qu'on se dirigeait à l'Office vers le long métrage, ce qui était bien plus important que le documentaire, mais que la façon dont beaucoup de gens travaillaient à l'Office ne pouvait pas déboucher vraiment sur un cinéma de long métrage. D'où le danger. A ce moment, je me suis attaqué à la façon dont les gens de l'Office concevaient les choses. J'en reviens ici à ce caractère de nécessité qu'a pour moi le cinéma : pour beaucoup de gens, à l'Office, le cinéma, justement, n'est pas nécessaire. C'est juste un moyen de gagner sa vie — ce qui définit déjà, si vous voulez, un caractère de nécessité, mais il n'empêche qu'il y a pour moi un autre caractère de nécessité, plus important, et qui doit se combiner avec le premier. C'est à ce niveau-là que je me situe.
Cahiers Mais partout où on produit du cinéma il y a des gens qui ne considèrent le cinéma que comme un moyen de gagner leur vie. Or ne croyez-vous pas que ces gens-là (sans parler du fait que tout l'Office n'est pas composé que de gens comme cela), s'ils sont utilisables, et utilisés pour ce qu'ils sont, peuvent contribuer, comme ça arrive partout, à la production et à la diffusion du cinéma ?
Lefèbvre Vous avez raison de parler comme cela, car ce qui est très important pour moi c'est de contredire et d'être contredit. C'est une façon merveilleuse de créer, et cela répond aussi à ce que je veux dire dans mes films : je veux toujours créer une certaine ambiguïté, je veux placer le spectateur dans un état inconfortable, je veux faire des films très ouverts, donc qui ne règlent rien, et justement parce que, ce qui va régler quelque chose, c'est le phénomène global du cinéma, c'est le fait que le cinéma continuera, et qu'il se développera un réseau basé sur le fait de la communication.
Cahiers Vous avez aussi attaqué tout à l'heure sur le front de la lourdeur et du statisme canadiens. Mais quiconque veut faire quelque chose quelque part doit lutter contre cela, qui ne semble pas propre du tout au Canada. Ce sont des vertus qui ont leur forme française, allemande, scandinave, etc.
Lefèbvre Il existe aussi une forme de statisme particulière aux pays chauds, mais le résultat est très différent de celui des pays froids. Moi, j'étudie la forme de statisme qui nous affecte ici, c'est même le sujet de mon film, en un sens, puisqu'on s'y gelait les pieds. Maintenant que ce film est lâché, j'attends de voir ce qu'il va dégeler...
Cahiers Dans ce festival canadien qui vient de se dérouler, qu'est-ce qui vous a plu ?
Lefèbvre Je n'ai pas tout vu. Du côté canadien, la question n'est pas tellement que ça me plaise ou que ça me déplaise. Disons simplement que je trouve ça très important car nous sommes, je crois, revenus à un point zéro. Ceci ne veut pas dire que nos films actuels valent zéro. Je veux dire que, après le moment d'enthousiasme où tout le monde s'est lancé dans la bagarre, où tout le monde a travaillé, où tout le monde s'est cru prophète, maintenant, tout le monde a mangé sa claque, tout le monde a été un peu humilié, car c'est bien une humiliation que vient de subir le cinéma canadien. Peut-être que cela aura pour nous un côté néfaste à l'étranger (quoique j'en doute), en tout cas, pour nous, c'est bénéfique, ne serait-ce que dans la mesure où l'on va se dire : il va falloir que l'année prochaine nous effacions cette mauvaise impression ! Je trouve que le cinéma canadien est parti pour renaître et que ça va commencer dès 1967. Et moi aussi je me trouve placé dans une situation tout à fait nouvelle, je repars à zéro et je trouve ça formidable. De toute façon, je considère que « Le Révolutionnaire » est un pré-film et que mon premier film sera mon quatrième, celui que je ferai à l'automne. Car mes trois premiers sont essentiellement des films de critique et après cela je ferai — disons des films d'analyse, des films où je n'en voudrai plus tellement à personne mais où, après avoir moi-même profité de cette critique que j'ai tenté de faire, je me mettrai un peu à regarder les choses, à les analyser.
Cahiers Dans quelle mesure voulez-vous, en faisant des films, continuer à faire de la critique ?
Lefèbvre Je sépare complètement le cinéma que je fais de la position de critique que j'ai au niveau des films des

autres. En même temps, oui, je continue à faire de la critique, ne serait-ce que dans la mesure où j'ai horreur de faire deux fois la même chose, et horreur surtout de faire dans mes films ce qui a déjà été fait ailleurs. C'est pourquoi je continue à voir énormément de films. C'est pénible quand on se rend compte que d'autres ont fait les films qu'on voulait faire. En même temps, c'est extraordinaire car quand je vois un film que j'avais l'idée de faire, je me dis : formidable, maintenant je n'ai plus à le faire, je suis débarrassé ! Je peux penser à quelque chose de nouveau ! Je peux faire un pas de plus en avant que ce gars-là ! Et c'est très stimulant. En revanche, je ne fais pas de cinéma rationnellement critique. Disons que j'applique seulement la critique en fonction de l'impact sociologique qu'elle peut avoir. Et cet impact sociologique tient pour moi à la structure du film. Un film est un être vivant. S'il est infirme, évidemment, il ne sera pas admis par un public ou une société comme l'aurait été un film en bonne santé. Là aussi, il y a deux choses qui doivent se rejoindre, mais il est très difficile de trancher ces questions aussi brutalement.

Cahiers Dans le cinéma, que préférez-vous ?

Lefèbvre J'aime surtout les choses qui tendent à une certaine critique. Je ne dis pas les films méchants, quoique j'aime habituellement tous les films méchants (pas les films bêtes, par exemple !) ou, sinon tous, du moins ce genre de films... Dans le cinéma américain, par exemple, il y a depuis quelque temps un certain nombre de films de critique, et pour moi ce sont les seuls trucs intéressants qu'ils sortent. Un film comme « Good Neighbour Sam », par exemple, c'est un très mauvais film, d'un très mauvais réalisateur, pourtant, il y a là des éléments de critique sociale qui m'intéressent beaucoup.

De toute façon, le film qui m'a le plus impressionné depuis deux ans, c'est sûrement « Walkover ». Un film qui m'a pleinement et profondément satisfait. Car je cherche à faire un cinéma qui soit — disons plus près de la poésie que de tout autre chose. Or « Walkover », évidemment, c'est un poème, un poème de cinéma. « Walkover », c'est même la poésie de demain, dans la mesure où la poésie



de demain ne sera plus, je crois, une poésie écrite, comme elle l'a été jusqu'à présent, mais un langage tout à fait nouveau, qu'on sent à peine venir. « Walkover », pour moi, est un film en avance de cinquante ans. De là à dire que je serais influencé par Skolimowski, non. Il a un monde essentiellement différent du mien, surtout — c'est bête à dire — parce qu'il est polonais et moi pas. Alors on peut bien me dire que je suis influencé par lui ou par Godard, ça ne me dérange pas du tout parce que je sais (je l'ai su après mon film, mais maintenant je le sais) que tout ce qu'il y a dedans est canadien. Alors je me dis : au diable ! Je ne suis influencé par personne !

Cahiers Ce qui frappe quand on voit « Le Révolutionnaire », c'est qu'il est essentiellement canadien français (et il l'est peut-être même plus que « Le Chat dans le sac »). Mais que penser de la réaction du groupe de « Parti Pris » (qui correspond quand même ici à une certaine élite révolutionnaire) et qui n'a pas aimé « Le Révolutionnaire »?

Lefèbvre Je considère que je ne peux pas en parler, car il faudrait que je discute d'abord avec ceux qui ne l'ont pas aimé, et je crains toujours les malentendus qui peuvent provenir aussi bien des gens de « Parti Pris » que de ma part. Tout ce que je sais c'est que des gens ont détesté le film, mais d'autres l'ont aimé et c'est là l'essentiel : le film n'a pas été assommé. De plus, chose très importante : « Le Révolutionnaire », qui marche très bien auprès des Canadiens anglais, n'a jamais été pris pour un film antirévolutionnaire ou antiquébecquois, à tel point même que les Anglais se demandent toujours si je veux rire des révolutionnaires ou les encourager. Or, pour moi, le film ne doit pas dépasser cette question que je me suis contenté de poser. Et si par exemple j'ai pu créer une certaine confusion à l'intérieur de groupes engagés, j'en suis très heureux, car c'est ce que je voulais. Ce n'est pas que je veuille dire : vous êtes ci, je suis ça, vous êtes idiots, je suis fin, etc., simplement il y a une question (comme j'en pose dans mes trois films) et question veut dire provocation, et provocation au dialogue. Si on dialogue, alors j'ai réussi.

Mais si j'étais allé voir des gens, disons Pierre Maheux, et que je leur aie dit : voilà, je pense que vous ne pouvez pas faire la révolution parce que vous avez peur de vous geler les pieds, eh bien ! il m'aurait donné le coup de masse et il aurait eu raison, parce que nous sommes deux individus qui s'affrontent. Seulement, j'ai fait un film, où j'essaie de filtrer une réalité, qui m'appartient, qui lui appartient, à partir de là, nous devenons deux individus en face d'une réalité commune, et à partir de ça, on peut commencer. Evidemment, si tout le monde avait dit : il veut se payer la gueule des gens, j'aurais échoué.

Cahiers Vous dites que les Canadiens anglais se demandent si vous voulez faire rire ou non des révolutionnaires. En France, on n'a pas de ces subtilités : certains ont répondu à votre film en le qualifiant purement et simplement de fasciste. Qu'en dites-vous ?

Lefèbvre Qu'ai-je à en dire ? Oui, peut-être est-il fasciste, d'une certaine façon. Dans la mesure où notre clergé est fasciste, nos politiciens sont fascistes, nos parents sont fascistes... Et qu'on dise cela de mon film, dans une certaine mesure, ça me plaît. Oui, il doit bien comporter des éléments fascistes puisque, n'étant pas du tout un film à thèse, il a pour but de révéler des éléments qui sont ici en suspension, plus ou moins cachés, de faire ressortir des complexes, et de les faire ressortir avec la réaction que peuvent avoir les gens. Mais, bien sûr, ce n'est pas à moi de dire : voilà, nous sommes fascistes ! Ça me dégoûterait. Et un film qui me dégoûte superbement, c'est « Tu ne tueras point », où l'on dit aux gens : voici ! voilà ! voyez !...

C'est Benayoun, je crois, qui a dit du film qu'il était réactionnaire et fasciste. Eh bien, c'est vrai, je vous l'ai dit.

Cahiers « Le Révolutionnaire » deviendrait « Le Réactionnaire ».

Lefèbvre Ce n'est pas un mauvais titre. Car moi je trouve réactionnaire, par exemple, qu'on ne puisse pas faire la révolution parce qu'on a peur de se geler les pieds. Et puis c'est réactionnaire, le fait que beaucoup de gens ne fassent pas de films parce qu'il n'est pas possible d'en faire. Mais j'ajouterai autre chose : si vraiment j'étais fasciste, je n'aurais pas fait le film. Parce que j'aurais écrasé tout le monde avant. J'aurais dit : vous êtes trop cons, messieurs, et les Canadiens sont trop cons pour que je prenne la peine de m'attarder sur vous. Même chose quand on me dit que mon film est désespéré : s'il l'avait vraiment été, eh ! bien, il n'existerait pas. Car faire



un film sur le désespoir c'est déjà une marque d'espoir. Un des films les plus désespérés qui existent, pour moi, c'est « Le Mépris », de Godard. La première fois, j'en suis sorti en me disant : c'est fini : je ne vais plus faire de films ! Je ne vais plus tomber en amour ! Après bien sûr, je me suis dit : mais je suis complètement idiot ! parce qu'il a réussi, lui, à faire ce maudit film-là, et dans l'industrie lourde, en plus, et en démontant le système de l'industrie lourde : alors c'est formidable ! Et puis c'est plein d'espoir !

Cahiers Qu'est-ce qui vous a porté vers le cinéma ?

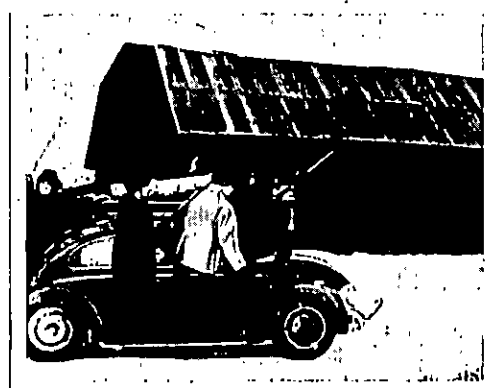
Lefèbvre Je ne sais pas. Peut-être le fait que j'ai écrit très longtemps et que j'ai toujours été malheureux en écriture, que la littérature ne m'a jamais satisfait. Alors, je suis arrivé à la poésie. Personnellement, ça me satisfaisait, mais il me manquait toujours quelque chose. Alors je me suis dit qu'avec le cinéma, peut-être ça marcherait mieux, je m'y suis essayé, et aujourd'hui je ne peux plus m'en passer. Mais l'écriture m'a appris à me discipliner, sans cela, je ne crois pas que je pourrais faire ce que je fais, dans le sens où j'essaie d'être très simple, très dépouillé, et de ne pas m'écarter de la ligne que je me suis fixée pour le film. Mais je continue à écrire, ne serait-ce que pour me rendre compte à quel point le cinéma m'est essentiel et nécessaire. J'écris, et puis pouf ! c'est le cul-de-sac ! Alors je me dis : faut que je fasse un film, et alors là, ça marche !

C'est pourquoi aussi je pense que l'adaptation de romans ici est extrêmement dangereuse, car ça fait pléonasme en quelque sorte. On part de quelque chose qui a été déjà abstrait de la vie, et on en repart en extrayant de ça une autre structure abstraite, et finalement on s'éloigne de la vie, alors que le cinéma est essentiel, pour moi, parce qu'on y apprend la vie. Je ne fais peut-être pas mes films de façon intuitive et naïve, mais je regarde mes rushes comme s'ils étaient de quelqu'un d'autre, et je me rends compte de ce que j'ai fait et je n'en reviens pas ! Je suis carrément spectateur.

Cahiers Il y a un Canadien qui est très important pour nous, c'est Pierre Perrault. C'est là un domaine tout à fait différent, mais qu'en pensez-vous ?

Lefèbvre J'avoue que les plus beaux documentaires que j'ai vus sont ceux de la série « Au pays de Neufve France ». Mais en ce qui concerne « Pour la suite du monde », je ne sais pas trop comment prendre ce film. Il continue une forme de pensée qui est née ici sans doute, mais qui représente peut-être davantage de choses pour un étranger que pour nous. C'est bizarre : en fait, je n'ai aucune raison d'être défavorable au film ou de l'attaquer, au contraire, mais en même temps, je ne me suis jamais senti engagé dans ce film ; il existe en dehors de moi, c'est tout.

Je trouve qu'un film comme « Le Festin des morts » est plus important. Il révèle infiniment plus de choses qui nous font remonter à la source d'un tas de complexes. Donc je dis que ce film, que je ne défends pas, est un film utile dans un sens où il nous révèle ces complexes, au niveau de l'histoire et aussi bien de la réalisation. Ainsi, nous continuons d'avoir peur, un peu comme les jésuites avaient peur des Indiens, peur de notre climat. Ils se trouvaient pris entre leur désir angélique d'évangéliser les Canadiens et la rudesse du pays. De même aujourd'hui les réalisateurs (celui du « Festin », et bien d'autres) se trouvent pris entre leur désir de faire un cinéma pur qui plaise (voyez Godbout), et la dureté de la vie, la dureté de la réalité, du concret, et la dureté du cinéma lui-même. Voyez dans « Le Festin » la façon dont ça se lie au niveau fond et forme. Il y a une scène d'enterrement du Huron, la nuit, très limpide et très belle, et qui devrait être extrêmement tragique. Or, on a fait un découpage de 50 plans peut-être, avec G.P., inserts et toutes sortes de choses. Alors là, moi, je suis automatiquement scié, je me cale dans mon siège et je ne peux plus sentir la pulsation. Car la pulsation, c'est la respiration d'un film, et cette pulsation pour moi correspond au fond, et si vous brisez cela... Si par exemple j'avais fait du « Révolutionnaire » un film rapide, haché, ce n'aurait plus été le même film, car ma pulsation à moi était lourde, gelée, il faisait froid. Même chose pour « Le Festin des morts » : là où je sentais venir une pulsation majestueuse, je sentais aussi à tout moment comment on avait cassé cette pulsation. Dans un film comme « Yul 871 » par contre, il n'y a pas de pulsation du tout.



Donc, « Le Festin des morts » est pour moi une illustration magistrale de la peur canadienne. Et ça va jusqu'à la peur des comédiens : on ne les laisse pas vivre. Si ces comédiens bougent, la caméra bouge avec, on a peur de les faire respirer, de faire respirer la nature ou le sol, de faire respirer le pays.

Cahiers Terminons sur votre coup de dés. Comment l'organisez-vous ?

Lefèbvre Après « Le Révolutionnaire », donc, il y a « Patricia » et « Mon œil », tous deux en 16 mm, mais celui d'après sera en 35 et en scope. Je trouve qu'il est moins cher de faire trois films et de les lancer en même temps que d'en faire un, de le finir et de le lancer. Ces films seront 1°) différents du « Révolutionnaire », 2°) différents entre eux. Et le troisième (ou quatrième si vous comptez « Le Révolutionnaire »), celui en scope, sera aussi tourné avec des comédiens professionnels, il sera dramatiquement plus classique, sera plus près de ce qu'on voit d'habitude et aura un potentiel commercial plus grand. Mais il aura aussi pour but, d'une certaine façon, de permettre aux gens de repenser les trois premiers dans la mesure où, dans ces trois films, j'ai souvent fait jouer ou parler les comédiens sur un ton faux. Or, je voudrais qu'un beau jour les gens se demandent en voyant un film impeccablement fait, du point de vue jeu et technique, je voudrais qu'ils se demandent : « Tout ce qu'il a fait, est-ce que par hasard tout ça ne serait pas voulu ? » (Propos recueillis au magnétophone par Michel Delahaye et Patrick Straram.)

1

2



le cahier critique

Le pouvoir en miettes

LA PRISE DE POUVOIR DE LOUIS XIV Film français en eastmancolor de Roberto Rossellini. **Scénario** : Philippe Erlanger et Jean Gruault. **Images** : Georges Leclerc. **Caméraman** : Claude Butteau. **Illustration sonore** : Betty Willemetz. **Décors** : Maurice Valay. **Costumes** : Christiane Coste. **Cons. Art.** : Jean-Dominique de La Rochefoucauld. **Son** : Jacques Gayet. **Montage** : Armand Ridel. **Assistant** : Yves Kovacs. **Interprétation** : Jean-Marie Patte (Louis XIV), Raymond Jourdan (Colbert), Silvagni (Mazarin), Katharina Renn (Anne d'Autriche), Dominique Vincent (Mme du Plessis), Pierre Barrat (Fouquet), Fernand Fabre (Le Tellier), Françoise Ponty (Louise de la Vallière), Joelle Laugeois (Marie-Thérèse), Maurice Barrier (D'Artagnan), André Dumas (Le Père Joly), François Mirante (M. de Brienne), Pierre Spadoni (Moni), Roger Guillo (L'apothicaire), Louis Raymond et Maurice Bourbon (Le premier et le deuxième médecin), Michel Ferre (M. de Gesvres), Guy Pintat (Le chef cuisinier), Michèle Marquais (Mme de Motteville), Jean-Jacques Daubin (M. de Vardes), Georges Goubert (M. de Soyecourt), Pierre Pernet (Monsieur), Ginette Barbier (Pierrette Dufour), Jean Obe (Le Vau), Jacques Charby (L'assistant de Le Vau), Micheline Muc (Mlle de Pons), Michel Debrane (Le Tailleur), René Rabault (M. de Gramont), François Bennard (L'archevêque), Georges Spanelly (Séguier), Jean Soustre (M. de Guiche), Axel Ganz (L'ambassadeur), Jean-Jacques Leconte (Le 1er Chambellan), Violette Marceau (Mlle de Chemerault), Paula Dehelly (Mme d'Elbœuf), Jacques Preboist et Robert Cransac (Mousquetaires), André Daguenet (Le patron marinier), Marc Fraiseau, Pierre Frag et Jean Coste (Les Mariniers), Rita Maiden (Une paysanne), Françoise Deville (Une femme), avec, pour la chasse à courre, la participation du Rallye Boissière : M. le Marquis de Brissac et M. le Vicomte de Chabot (Maîtres d'équipage). Chef de Prod. : Pierre Gout. **Production** : O.R.T.F., 1966. **Distribution** : Interfrance Distribution. **Durée** : 1 h 40 mn.

1. — A Montesquieu qui voulait que l'on sautât les idées intermédiaires, Rossellini pouvait répondre (il y a dix ans) que ce sont les seules qui existent. Aussi la mise en scène ne l'intéressait-elle pas. Pourquoi prouver ce que l'on sait déjà, et pourquoi le prouver vite ? Le cinéma qui l'intéresse (mais il faudrait parler au passé) n'est pas celui des effets à atteindre mais des effets à attendre. Il y entre plus d'humilité, en même temps qu'un orgueil démesuré : la certitude qu'on a raison d'attendre. Rossellini prouva d'abord la beauté et les vertus de la patience. Il n'y avait plus guère de mise en scène, tout au plus une mise en présence. Pourquoi organiser, domestiquer l'espace, délimiter un cadre, y lâcher des acteurs et surprendre — comme par hasard — leurs réactions les plus intimes, puisque toutes les réactions sont intimes ? Le « comme par hasard » définit tout un cinéma, Cukor, Losey, etc., qui va de la pudeur à l'hypocrisie. Pour Rossellini, il n'y a pas de pudeur ; le simple fait de filmer est un viol et le reste (le cadavre d'Anna Magnani les jupes relevées, un baiser au lépreux, la sueur sur un visage défait) n'est que littérature. Il est de ces cinéastes qui nous rappellent qu'accepter le cinéma, c'est accepter une certaine manière d'être ignoble, c'est-à-dire de ne pas être « noble ». C'est ce que savent aussi McCarey (« Satan Never Sleeps »), Gance (« La Venus aveugle ») ou Kazan (« America America ») : tout se réduit toujours à un spectacle. Un voyeur ne se justifie qu'en donnant à ce qu'il voit (ce qu'il entrevoit) la plus haute importance, la gravité la plus indiscutable. Un voyeur qui tourne en dérision ce qu'il voit n'est pas sérieux et se renvoie au néant. Rossellini a guetté, espionné, attendu, espéré et obtenu : il y a un miracle, des larmes au bord d'un volcan et une déclaration d'amour à la fin d'un voyage en Italie. C'est un beau bilan : Rossellini comptait déjà parmi les plus grands.

2. — Attendre, réserver son jugement, tout voir avec sérieux (nul cinéaste n'est dépourvu à ce point du sens de l'humour), voir en chaque détail le reflet de l'ensemble, en chaque geste un signe des temps, à tout moment l'annonce de quelque chose d'infiniment bouleversant que le seul exercice de la mise en scène ne peut approcher. La conséquence est bien connue : tout se trouve situé, provisoirement (mais peut-être à jamais), sur le même plan, et le jugement est suspendu. Rossellini regarde et nous demande de regarder : comprendre est peu, juger est trahir, parce que le dernier mot n'est jamais dit, le point final jamais posé. Tout est lié à l'infini, solidaire à n'en plus finir, le mal sur le chemin du bien, l'erreur mène à la vérité, et vice versa. Lorsqu'on voit un film de Rossellini, on sait (ou plutôt on sent) que si on agrandissait soudain l'écran, on verrait des choses filmées que seule l'exiguïté de la toile blanche avait jusqu'ici dérobées à notre regard. On ne pourra jamais éprouver le même sentiment devant un film de Lang (sauf, peut-être, « Man Hunt »). C'est-à-dire que ce qui a été filmé n'en continue pas moins — d'une manière occulte — à encercler, à influer sur ce qui le fut. Le cinéma est remis à sa vraie place, retrouve sa plus haute fonction : il ne prouve pas, ne privilégie pas, il donne à voir. C'est le début de « L'Intendant Sansho » : la caméra est là par hasard et les personnages font un détour pour passer devant. Ou : de l'inutilité des cadrages. Attendre, guetter, subir les miracles... Il y a quelque chose de soumis, de passif qui mène aux plus grands dangers. On connait la phrase de Flaubert : si on regarde un mur assez longtemps...

Mais comment le voyeur pourrait-il intervenir sans devenir aussitôt metteur en scène ? On sait que Rossellini n'y tient pas : il est de ceux qui tôt ou tard en arrivent à ne plus tourner leurs films. De son côté, le voyeur est humble : il ne saurait intervenir mais il ne cesse de faire un pari essentiel : que quelque chose arrive réellement. Là où commence son supplice, c'est qu'il ne peut juger du moment opportun pour se retirer, pour se dérober à la fascination du spectacle. Tout peut toujours arriver, les événements se succèdent, les actes s'ajoutent aux actes, et rien ne se ressemble, la vie charrie des contradictions, seul l'inattendu arrive, etc. Il fallait donc aller jusqu'au bout de son regard, accepter de ne pas comprendre, s'en tenir à son pari jusqu'au moment où quelque chose se produit qui justifie une aussi longue attente. D'elle nous viennent les films dits « religieux » de Rossellini : il n'y a pas de raison pour que la vie ne se contredise pas à l'infini et seule une intervention supérieure peut lui donner un sens, même provisoire. Il est convenu de parler de « grâce », et, en attendant qu'elle se manifeste, le regard d'une vache vaut celui d'une belle femme, les traitres ne sont pas inférieurs aux héros (ce sont souvent les mêmes) et un simple d'esprit importe autant qu'une intelligence supérieure. La vie charrie les pièces du dossier : on voudrait se prononcer mais Rossellini demande d'attendre encore un peu et Dieu (ou l'usure, la fatigue, l'extrême nervosité) dit ce qui est.

3. — Pour le voyeur (et tout cinéaste l'est un peu par définition) tout est grave, tout a valeur de présage. Le geste le plus futile, le regard le plus innocent sont sur un chemin et les endroits mal pavés n'en conduisent pas moins quelque part. Le voyeur doit tout accepter ou changer de métier. Rossellini nous a d'abord convaincu que tout ici-bas était signe mais il ajoutait que le code avait été perdu. C'est ce qu'il ne cessa d'illustrer : les mobiles de ses personnages étaient incompréhensibles et seul l'incompréhensible arrivait : qu'un enfant se suicide, qu'une femme se croie enceinte de Saint Joseph (elle a tort mais ceux qui la condamnent n'ont pas raison), etc. Il y a plus : toute manière d'être était un cérémonial dont le sens aurait été perdu : les gestes (pourtant les plus simples) des moines des « Fioretti » nous sont rigoureusement étrangers...

Des signes mais pas de sens, des traces mais un chemin incertain. L'homme sent d'abord, puis il aimerait comprendre, traduire, avoir le dernier mot. Rossellini est un peu cet homme : il fut d'abord le plus sensuel des cinéastes et il est aujourd'hui, sans s'être renié, le plus intellectuel, ou du moins fasciné par les idées, par leur pouvoir d'incar-

nation, par leur pouvoir tout court. Il y a des œuvres qui avancent en se reniant, Rossellini (marqué par son signe astrologique, celui des élans tenaces, le Taureau) a procédé par additions. L'œuvre de Rossellini fait penser à une tour dont il aurait d'abord fallu creuser les fondations, dans l'obscurité et l'angoisse, parmi la boue et les immondices, avec le vague espoir (le pari) qu'il y aurait un jour un sommet. Rossellini est parvenu au sommet de la tour : il y découvre que ses problèmes personnels (ce qu'on appelle aussi obsessions, thèmes, etc.) ne sont rien à côté du panorama qu'il voit et de ce regard surplombant où les choses prennent enfin leur vraie place, et lui, au milieu d'elles, passant du territoire à la carte. La mystification est finie, l'attente n'a plus de raison d'être : il suffit de remplacer les sentiments par les idées correspondantes.

4. — Parcourir le chemin inverse, passer de l'idée au sentiment, incarner, prouver, enseigner : tout ce que Rossellini dédaigna jadis est devenu son cinéma d'aujourd'hui, sans doute moins personnel parce qu'il est passé du particulier au général, de l'impudeur à la distance et parce qu'il a compris qu'il n'y avait que des problèmes généraux (démarche que hasarde Godard de son côté, mais en brûlant les étapes). Certes, les débuts ne sont pas absolument convaincants : « India » est un brouillon, admirable par endroits, et « Le Fer » ennuie. Rossellini ne peut réellement parler de l'actualité (et c'est pourtant le seul problème qui le fascine). Le passé lui convient mieux, où la compréhension est plus aisée et la part du pari moins énorme. Le passé est donc le cadre idéal : « Vanina Vanini » était une ébauche, « La prise de pouvoir » achève...

Pourquoi Louis XIV ? A cause des signes justement. Si Rossellini s'est tant défié de la mise en scène c'est parce qu'elle est (si peu mais déjà trop) un langage et que la vie est déjà le plus complexe des langages. Ce qu'il proposa jadis à notre regard fasciné, il le présente aujourd'hui à notre intelligence. Il ne pense plus que le code est perdu ; il est en train de retrouver les lettres. Bien sûr, il n'est pas sûr d'avoir entièrement raison : on peut penser autre chose de Louis XIV, mais l'espoir de comprendre subsiste et aussi le droit de juger, d'interpréter. Réconciliation inattendue avec Montesquieu : R. R. saute les idées intermédiaires puisqu'il sait où il va. Il a toujours filmé des mises en scène (cérémonials, rituels mystérieux qu'il n'était pas question de juger), aujourd'hui il filme l'étiquette de Versailles et hasarde une explication. Où est donc l'humilité, la patience, l'attente du témoin ? Nous assistons au passage de la religion à la politique, de l'ineffable à la précision. (Mais il va de soi que la politique était toujours derrière et on peut voir dans les « Fioretti » un fort beau film sur l'efficacité et ses moyens.)

5. — A propos de politique, on s'insurge et on remarque l'attirance du cinéaste pour un monarque absolu, pour un Roi-Soleil. C'est vrai mais sans réelle importance. Tout d'abord, l'apprentissage est un fort beau sujet et nul n'en disconviendra. Ensuite, le film avance une thèse et celle-ci, loin de vanter les fastes du règne, les explique et, par-là même, leur ôte tout pouvoir de fascination. Il y a dix ans, Rossellini aurait peut-être fait un film autour de Versailles et du spectacle de la cour, aujourd'hui, il montre pile et face. Au cours de la (fort belle) séquence de l'essayage des costumes, Louis XIV prend conscience du rôle politique d'un certain cérémonial, d'un ensemble de signes dont il sera la seule justification. En ce sens, on peut dire que ce film est à l'œuvre de Rossellini ce qu'une critique est à un film : il met en lumière ce qui fut longtemps sous-entendu, il parle de ce qu'on a tu jusqu'ici. Nul cinéaste n'est parvenu à une telle prise de conscience de son art. Il ne s'agit plus de subir le spectacle de l'étiquette mais de le comprendre : il est seulement question de neutraliser la noblesse encore dangereuse après la Fronde en la contraignant à vivre en parasite à Versailles, en l'acculant à la ruine et en lui faisant perdre ainsi toute conscience politique. La vraie politique, celle dont les effets sont infilmables, dont l'action est invisible, est tout entière dans la longue tirade de Colbert qui expose son programme. Qui veut en savoir plus n'a qu'à lire un bon livre d'histoire sur la période. Quant au roi, il a un rôle à la fois très simple, un peu bête et pourtant essentiel : il va s'exhiber (sans disposition ni talent particulier) pour qu'on ne puisse plus détacher son regard de lui. Il est là pour donner le change. Pendant ce temps, Colbert et quelques autres font de la France un pays moderne. Il reste au roi un domaine où il est sans rival, c'est celui de la mise en scène. Or, chacun sait qu'elle est une chose futile.

Serge DANEY.

Ici Leningrad

OKTIABR (OCTOBRE) Film soviétique muet de Serguei Mikhaïlovitch Eisenstein. **Scénario :** S.M. Eisenstein et Grigori V. Alexandrov, d'après le livre de John Reed : « Les Dix jours qui ébranlèrent le monde ». **Images :** Edouard Tisse. **Musique additionnelle :** Chostakovitch. **Décors :** V. Kovrighine. **Cameramen :** Vladimir Nilsen, Vladimir Popov. **Assistants :** Maxime Strauch, Mikhail Gomarov, Ilya Trauberg. **Interprétation :** Nikandrov (Lénine), Vladimir Popov (Kérenski), Boris Livanov (Le ministre Terechtchenko), Les soldats de l'Armée Rouge, Les marins de la Flotte Rouge, Les ouvriers et les citoyens de Leningrad. **Production :** Sovkino. **Année :** 1928. **Distribution :** Claude Makovski-S.N.A. **Durée :** 90 mn.

J'avais remarqué, il y a de cela plus d'un mois, dans le Conseil des Dix des « Cahiers du Cinéma » de novembre, un film qui s'appelait « Oktiabr » ou « Octobre » et qui aurait pu être un chef-d'œuvre unanime si deux personnes ne lui avaient dénié ce droit en ne lui accordant que les trois étoiles de la bande « à voir absolument ». Etoiles qui me parurent constituer, compte tenu du contexte stellaire dans lequel elles s'inséraient, une condamnation assez nette pour que je puisse me dispenser de me déranger. Mais l'homme propose et, à Paris, les précipitations disposent.

Il pleuvait ou il neigeait quand je passai devant un cinéma qui attira mon œil par de grands placards en lettres rouges qui clignotaient et qui disaient « Enfin dans sa version intégralement musicalisée le best-seller de l'année 1927 ! « Octobre » de Serguei Mikhaïlovitch Eisenstein, né en 1898, mort en 1948 ! Deux fois prix Staline en 1941 et 1946 ! Cinéaste maudit et théoricien incompris, le frère de pensée de Maïakovski vous dit tout sur ces journées qui ne font que commencer à ébranler votre monde ! Kerenski, Kornilov, la division sauvage, la prise du Palais d'hiver, tout le pouvoir aux Soviets ! Une revanche posthume du LEF ! »

La séance n'étant pas encore terminée, j'entrai dans la bibliothèque attenante, ouvris la « Petite Encyclopédie Soviétique » à la lettre L et lus :

« LEF, abréviation de Liévyi Front Iskousstv, front gauche des arts. Les membres du LEF, qui se considéraient comme des novateurs dans le domaine de l'art, défendaient des positions littéraires en liaison avec le futurisme. Maïakovski fut un animateur de ce groupe qu'il quitta en 1928. »

Très intéressé, mais déçu et furieux, je sortis et achetai « France-Soir » où je trouvai les renseignements que je cherchais et que je vous livre.

Le LEF est une revue née de la révolution et créée par Maïakovski. C'est aussi un front qui groupa ou attira Babel, Vertov, Eisenstein et Meyerhold et qui avait pour objectif de réaliser la troisième révolution, la Révolution Esthétique, en niant à la fois le Naturalisme didactique en voie d'officialisation et la tradition narrative de la littérature russe en particulier et de l'art en général — négation dialectique évidemment, c'est-à-dire dépassement nécessaire et volontaire. La « convention consciente » de Meyerhold ou la « régression contrôlée » (vers des modes de pensée immédiats) d'Eisenstein visaient à supprimer ou tout au moins à

atténuer l'antinomie de la pensée et du sentiment, source d'erreurs et d'incompréhension — projet qui prolongeait de manière plus ambitieuse l'aventure surréaliste, puisqu'il s'agissait de liquider ce scandale permanent qu'on appelle l'art à la fois de l'intérieur — côté création — et de l'extérieur — en donnant à tous les moyens d'être « artiste ».

C'est en partie cette tentative de destruction de l'art par l'artificialisation extrême ou le naturel le plus immédiat — c'est pareil — qu'illustre « Octobre ». Et c'est pourquoi il est assez ridicule de déplorer comme on l'a fait qu'Eisenstein ait trop souvent « plaqué artificiellement du non-vivant sur du vivant en aboutissant alors à un langage idéographique abstrait », par le montage-choc ou montage-attractions. Une statue d'un tsar qui se désagrège artificiellement à mesure que s'effondre l'autocratie, puis qui se reconstitue magiquement quand le capitalisme reprend du poil de la bête, ce n'est ni moins ni plus vivant que les images de Kerenski prostré ou de Lénine véhément : tout ça : des ombres projetées sur un écran après avoir été captées par un objectif chaleureux ou méprisant. La seule chose vivante, ce sont ces ombres perçues par des spectateurs qui n'ont aucune idée de ce que peut être un langage idéographique abstrait mais qui le comprennent très bien.

Par ailleurs, il faut distinguer entre les positions théoriques d'Eisenstein et les réalisations. Si certains fragments de ses écrits impliquent une croyance en la nécessité du recours généralisé et obligatoire au montage-choc, les films montrent qu'Eisenstein était aussi capable qu'un autre d'exprimer plusieurs idées dans le même plan. Un dieu, un bouddha, un vase ou lustre, c'est à la fois très beau et très laid, attirant et répugnant. Le sens péjoratif ne vient pas seulement de la situation du plan dans la continuité, de la fonction symbolique — la richesse opposée à la misère ou l'immobilité du passé opposée à l'élan révolutionnaire — mais aussi de l'insistance même avec laquelle la caméra s'attarde et tourne autour de l'objet savamment éclairé.

De la même façon, c'est-à-dire inversement, Maïakovski clamant ses poèmes martelait également les syllabes chargées de tendresse ou de fureur, d'inquiétude ou de certitude. Il ne faisait pas ça uniquement parce qu'il n'avait pas de micro à portée de la main, mais parce que l'art doit être nié pour exister, comme le phénix. Et à propos de Maïakovski, il est évident que les intertitres d' « Octobre » sont un poème à l'intérieur du poème, un tout dans le tout.

Le LEF est mort en 1928. On peut attribuer une ou deux ou trois ou quatre étoiles à Ivan et Alexandre, mais pour « Octobre » il n'y a que le point noir ou les quatre étoiles. — Michel PETRIS.

Les temps retrouvés

NICHT VERSÖHNT (NON RECONCILIES) Film allemand de Jean-Marie Straub. **Scénario :** Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, d'après le roman « Billard um Halb Zehn » (« Les deux sacrements ») de Heinrich Böll. **Images :** Wendelin Sachtler, Gerhard Ries, Christian Schwarzwald, Jean-Marie Straub. **Musique :** Bach et Bartok. **Interprétation :** Henning Harmssen (Robert Fähmel de nos jours), Ulrich Hopmann (Robert Fähmel), Erbst Kutzinski (Schrella, ami de Robert, à 18 ans), Ulrich von Thüna (Schrella de nos jours), Heiner Braun (Nettlinger), Henrich Hargesheimer (Heinrich Fähmel, père de Robert, de nos jours), Carlheinz Hargesheimer (Le père, jeune), Danièle Straub (Johanna Fähmel, mère de Robert, jeune), Martha Ständner (La mère de nos jours), Joachim Weiler et Eva-Maria Böld (Joseph et Ruth, les enfants de Robert), Hiltraud Wegener (Marianne, fiancée de Joseph). **Production :** Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. 1965. **Distribution :** Circuit de la Première Chance. **Durée :** 55 mn.

L'Art, l'Histoire, et comment le cinéma peut tenter de la rendre : une fois de plus, avec « Nicht Versöhnt », s'est joué le pari méfiant de celui-ci sur celle-là, qui ne sont pas nés d'hier. Périodiquement le problème se pose, relancé, plus près de nous, par « La Prise de Pouvoir ». Généralement, on s'accorde à reconnaître Rossellini (et Renoir, pour « La Marseillaise ») maître réanimateur. Injectant ou insufflant (« La Prise » relevant plutôt du premier procédé, « Les Fioretti » du second) quelque principe revivifiant, miraculeux, nous plongeant au frémissement des gestes : sauts et tournoiements des fioretti, ondulations silencieuses et inquiétantes des lévriers au lever du Roi. Palpitation vertigineuse, retrouvée, de l'instant.

Avec « Nicht Versöhnt », le projet semblait autre : non plus rendre l'histoire au présent, mais la rendre présente à elle-même. Non plus dégeler son cours, redonner vie à ses phases, suivre ses oscillations, couler le récit à la succession de ses moments, mais, traitant d'un phénomène politique précis, pour le nommer : le Nazisme, établir, partant loin avant sa formulation nette et incluant la possibilité de ses résurgences, une chaîne d'identités, une juxtaposition de présents historiques. Eternel Aller, processus itératif, de 1870 à nos jours (et peut-être nos lendemains), analogies, similitudes, modulations successives du même, chaîne d'identités. On conçoit combien le cinéma, par la force de « présence » propre à chacune de ses images, par l'immédiateté et l'évidence de ce qu'elle propose, pouvait favoriser le projet de Straub. En fait, seulement en apparence, puisque cette force risquait de se retourner contre le film, noyant la qualité de « présence historique » dans un présent cinématographique pur, ou, pour employer la terminologie de Bazin, ontologique, et par là-même contrecarrant la volonté politique de l'auteur. On conçoit l'opiniâtreté qu'il lui fallait pour s'inscrire en faux contre la facilité que son art lui offrait : s'opposer à ce qui semble abonder dans votre sens réclame une autre force que celle réclamée par de plus francs combats.

D'où le mode de récit, s'acharnant à lutter contre toute clarification ou simplification abusive, et ce, sans provocation ni souci de brouiller les sens. Faire que le mystère historique ne perde rien de sa force, ne soit en rien élucidé, mais n'acquière d'autre évidence que celle d'être proposé comme mystère. « Il est plus difficile de préserver la limpidité de l'obscur que d'obtenir une clarté qui ne veut luire que comme telle. Ce qui ne tend qu'à luire n'éclaire pas. » Récit disloqué, toute notion de retour en arrière abolie, blocs de présents historiques que la narration égalise, et si prodigieusement agencé qu'il se permet, racontant 70 ans en 50 minutes, de s'attarder sur des riens (insistance sur des murs désertés, accompagnement de personnages dans l'intégralité de leurs déplacements). Mixte de concision forcenée et d'abandons. Il semble alors que se produise une sorte de prise en masse des moments successifs, un « suspens », au sens chimique, un même état cristallin de la matière filmique. D'où les comparaisons et qualificatifs abondamment usés à propos de « Nicht Versöhnt », de type privatif, insistant sur le côté bouclage, verrouillage, fermeture : diamant, corps noir, haut-relief austère, architecture fermée sur elle-même...

Evoquer le passé revient alors aux voix. Pas à leur tonalité monocorde, ni à leur mode de récitatif, unique, mais bien à ce qu'elles disent. En ce sens, il est exact que les personnages s'expriment comme ceux de Rouch. De l'autre côté de l'image, comme les Noirs de « Moi, un », ils la rendent au passé, commentent, démêlent les lignes directrices, répartissent (ou tentent de le faire) les responsabilités, dénombrent les morts, les faux héros et les traitres, pour finalement retrouver l'écheveau aussi embrouillé et voir revenir encore le même et le même. Alors la vieille dit à son mari : « Récitons la litanie des : te souviens-tu. » Monotonie des refrains, identité des phases, répétition de l'identique. Dédoublement de l'unique, ou dissociation. A un pôle l'Histoire, à l'autre la schizophrénie (toutes deux présentes au film).

Selon l'auteur, le film risque la tentative de constituer un « corps lacunaire », lui-même selon Littré, « corps composé de cristaux agglomérés qui laissent entre eux des intervalles ». Voilà pour les cristaux. Pour les intervalles, c'est ce qui, doucement, au fil des visions du film, ébranle l'édifice,

secoue ses assises, remet en question l'entreprise pétrifiante. Ce qui rend les pierres vives (comme dans les derniers Lang, ou « Toutes ses femmes », par ailleurs pas si loin pour le mode de récit, parti d'un point pour, remontant dans le passé, aboutir à... ce point). Le tremblement dans la voix du vieux, la confession du petit-fils qui s'interroge s'il doit ou non construire, la correction d'un geste de vengeance, le bras s'élevant de quelques centimètres pour modifier le tir. Soit le souvenir, la solitude, la colère. Et les raisons qu'elle a de ne pas désarmer, qui rendent le film prophétique : Nettlinger, Kiesinger, communes désinences tramées aux moments propices de l'Histoire. Il importe aujourd'hui que, pas plus que ne le fit Robert Fähmel pour le premier, nous ne « recevions » l'autre. — Jean NARBONI.

Le médecin malgré lui

THREE ON A COUCH (TROIS SUR UN SOFA) Film américain en technicolor de Jerry Lewis. **Scénario :** Bob Ross et Samuel A. Taylor, d'après une histoire de Arne Sultan et Marvin Worth. **Images :** W. Wallace Kelley. **Caméraman :** Dick Johnson. **Musique :** Louis Brown. **Chanson :** « A Now abd a Later Love », interprétée par Danny Costello. **Décors :** Leo K Kuter et Howard Bristol. **Assistant :** Rusty Meek. **Interprétation :** Jerry Lewis (Christopher Pride, et Warren, Ringo, Rutherford, Heather), Janet Leigh (le docteur Elizabeth Accord), James Best (le docteur Ben Mizer), Mary Ann Mobley (Susan Manning), Gila Golan (Anna Jaque), Leslie Parrish (Mary Lou Mauve), Kathleen Freeman (Murphy), Jill Donohue, Buddy Lester (l'ivrogne), Renzo Cesana (l'ambassadeur), Fritz Feld (l'attaché d'ambassade). **Producteurs :** Howard Pine et Joe S. Stabile. **Production :** Jerry Lewis, 1965. **Distribution :** Columbia Pictures. **Durée :** 2 h.

Moins de mystères et de zones troubles à la frontière du spectacle et du rêve (ces deux univers paranormaux dont la conjonction forme peut-être le normal) que dans « The Patsy » ; moins de séductions et de pistes offertes à l'enquête toujours recommencée de Jerry Lewis sur lui-même, les limites de ses pouvoirs et les envers de sa magie que dans « The Family Jewels » : c'est sous les signes complémentaires de l'explication et de la frustration que se place « Three on a Couch ». Au double foisonnement des questions (« The Patsy ») et des réponses possibles (« The Family Jewels »), ce troisième volet d'une véritable et première du genre **trilogie comique** ne répond que par une explication, forcément frustrante en ceci que peut-être les mille questions de « The Patsy » n'en appelaient aucune et qu'en tout cas les mille réponses (huit, exactement) de « The Family Jewels » ne se pouvaient rassembler en une seule. « Three on a Couch » se présente comme la dernière et synthétique phase d'une opération dialectique dont les deux premiers termes pouvaient paraître contradictoires et irrésolus : « The Patsy », amère interrogation sur la **nature** du spectacle comique ; « The Family Jewels », exploration désenchantée des **pouvoirs** et **devoirs** mêmes de l'homme de spectacle envers son spectateur privilégié. Tout se passe en effet pour Jerry Lewis comme si, après la double et sublime affirmation de soi dans « Ladies' Man » comme génial manipulateur, à travers le plus maladroit et le plus piètre de ses personnages de pitre, des puissances du rêve dans le temps et l'espace, et dans « The Nutty Professor » comme démiurge de sa propre nature, doté du pouvoir divin de se métamorphoser, de se créer ou de se détruire, tout se passe pour Jerry Lewis comme si, parvenu avec ces deux films au bout de son personnage, il avait entrepris de repartir de zéro (« The Patsy » : récit de la naissance et de l'éducation d'un acteur), puis de faire le tour et l'essai des diverses incarnations qui s'offraient à lui (« The Family Jewels » : expérimentation systématique des personnalités les plus différentes et les plus envahissantes, et leur rejet au profit de la plus discrète des apparences, du plus banal des masques), et que depuis lors il ait opté, en toute connaissance de cause, pour cette **banalité** même dans « Three on a Couch », film où, pour la première fois, le héros, le personnage central est un adulte parfaitement adapté (suradapté même), lucide, conscient de ses fins et de ses moyens, étant à lui-même ses propres malades et son propre médecin (son quadruple jeu constituant la plus efficace des cures d'exorcisation psychodramatiques) : bref, en tout normal, et semblable à Jerry Lewis lui-même s'il n'était Jerry Lewis.

C'est que le héros des films de Lewis depuis « The Patsy » n'est plus l'acteur (trouble fête de la mise en scène dans « Ladies Man », apprenti - metteur en scène maladroit dans « The Nutty Professor »), mais le metteur en scène Jerry Lewis lui-même, jouant au chat et à la souris avec Jerry Lewis acteur dans « The Patsy », tirant démoniaquement, de l'ombre où il se tient (son personnage de Willard, metteur en scène occulte des aventures d'une fillette qui est la **spectatrice** idéale, c'est-à-dire pure et menacée par le spectacle) les ficelles de tous les pantins dans « The Family Jewels », metteur en scène enfin à visage découvert de ses trois personnages dans « Three on a Couch ».

Ce n'est pas céder à quelque délire d'interprétation critique que de voir dans ces trois films (ou ce film triple), de même qu'une thématique de l'acteur avait remplacé avec « The Nutty Professor » la thématique du clown (les films précédents de Lewis), une thématique du metteur en scène se substituer à celle de l'acteur : évolution naturelle, non seulement du personnage de Jerry Lewis dans ses films, mais parallèlement de son style de mise en scène. Claude Ollier remarquait il y a plus d'un an que Jerry Lewis était, dans le cinéma américain, l'un des rares **créateurs de formes** récemment apparus, et proposait d'entreprendre une véritable étude sémiologique de ces formes, à commencer par la conception lewisienne du gag. Indiquons quelques repères de cette investigation.

Depuis « The Patsy », comme le héros lewisien, le comique lewisien a changé de nature et de fonction. Dans « Ladies Man » ou « The Nutty Professor », le gag avait une double et symétrique appartenance : à l'ordre mécanique et à l'ordre onirique. D'une part la série des **gestes :** grimaces, chutes, ruptures d'équilibre (héritage du comique classique), de l'autre la série des signes non gestuels : images, langages, gags sonores et visuels, bouleversements de l'espace et du temps, jeux des miroirs et des couleurs, etc., cette seconde série de faits comiques ayant pour principe non plus le fourvoiement (erreurs d'appréciation qui perturbent l'ordre ambiant), mais le dévoiement systématique : la perversion des signes, leur mise en maladie, maladie dont les symptômes sont hallucinations, mirages, troubles de la perception et de l'expression visuelle et phonique (on se souvient des faux pas dans le rêve de « Ladies' Man », des chevauchements verbaux des deux personnages dans « The Nutty Professor »).

C'était le temps d'un rire ample à la fois par sa liberté (nul frein physique ou métaphysique à l'invention de Lewis) et par son pouvoir libérateur (les percées qu'il ouvrait dans le mur du rêve). Mais l'aire du rire s'étrécit dès « The Patsy » : raréfaction des grimages, maladresse au second degré de celui qui apprend le métier d'acteur. En même temps, plus grand raffinement des gags, qui se font presque abstraits et avouent leur intellectualisme (l'absurde pur des changements de costumes de l'aviateur dans « The Family Jewels »), leurs effets naissant moins de leur réalisation même que de leur probabilité ou de leur fatalité, de leur imminence prévue et redoutée ou de leur retard : d'une certaine forme de suspense où l'idée du gag prime sa réalisation et suffit à le mettre en action.

Mais, surtout, ces gags (moins gags, plutôt, qu'accès brusques de burlesque, poussées glaçantes d'un comique sur la corde raide) s'organisent depuis « The Patsy » (et parfaitement dans « Three on a Couch ») les uns par rapport aux autres, se disposent selon une échelle des sens, avec leurs graduations et leurs variations : s'intègrent à la structure même du film, fixant et portant la trame du récit, constituant

les moyens de progression de la narration.

La nature même du gag est changée : ce sont de moins en moins des accidents qui viennent interrompre ou briser le cours du récit, pour le dissiper et finalement le détruire (comme chez Mack Sennett), ou pour le commenter (comme dans « Les Lois de l'hospitalité » de Keaton). Les gags sont maintenant les accidents du récit lui-même (qui n'est, bien entendu, jamais simple et linéaire), ils sont de moins en moins en marge de la progression dramatique, de plus en plus au cœur du mouvement du film. Tous les « gags » de « The Patsy » ont cette fonction narrative. Ils acquièrent avec « The Family Jewels » une dimension supplémentaire et qu'on pourrait dire métaphysique : celle d'introduire un doute, une interrogation portant sur l'existence même des personnages, et non seulement sur leur « valeur ». Dans « Three on a Couch », le gag, en plus de cette double fonction narrative et dubitative, prend en charge une troisième dimension : celle de la nostalgie (= maladie, complexes à exorciser) : fonction critique, thérapeutique.

En donnant la comédie aux trois malades de sa femme, le héros (cet homme « normal » : Jerry Lewis tel qu'en lui-même il doit être, séduisant, sincère, pris entre amour et devoir) ne prétend rien moins que les guérir (= leur permettre accès à l'âge adulte), les contraindre, par la douceur, puis la violence, à quitter leur état contemplatif : que sont ces trois filles, sinon trois spectatrices fixées chacune sur une image, jusqu'à ce qu'elles en puissent voir les mensonges, l'illusoire puissance ?

C'est Lewis lui-même exorcisant son triple fantôme (le cow-boy, surmâle type Mister Love ; l'entomologiste, sous-mâle type Dr Jerry ; le « sportif » style bellboy, et qui prend à sa charge l'essentiel des rares gags gestuels ou physiques du film), se débarrassant de ces trois ombres anciennes de lui-même autant qu'il en débarrasse les patientes, se disant adieu trois fois de suite (une fois pour toutes ?).

Il est remarquable que tous les gags, toutes les manifestations comiques du film soient au compte de ces trois personnages fantoches : équitablement distribués à chacun d'eux, concernant le domaine de chacun, ayant fonction d'abord d'avaliser chaque personnage, puis de le démonter, avec une rigueur et une discipline qui sont le système de construction du film. D'abord, l'introduction des personnages « normaux » (le peintre et sa femme psychiatre), puis constitution du drame (trois scènes chez la psychiatre, intervention du médecin ami, élaboration de la solution) ; introduction des trois personnages fictifs (trois séquences symétriques) ; trois scènes de confirmation (les rendez-vous) ; trois scènes de dénonciation (avec cet effet remarquable que, même ridiculisés dans la spécialité qu'ils se sont choisie, les personnages conservent aux yeux des trois filles tout leur prestige). Enfin, chevauchement de ces trois mondes jusque-là isolés dans la construction du film, et leur interférence avec le quatrième univers (le normal) du héros : sa « vie privée ». Scène de la surprise-partie, avec ses changements à vue de personnages ; puis annulation mutuelle des trois masques en un seul visage : Lewis lui-même. Fin de la cure, début du bonheur...

Voici donc le film le plus « construit » de Lewis, celui où le système comique épouse le mieux le système dramatique. On peut regretter cette cohérence, cette substitution du « sérieux » au « dément ». Le dingue du palace laisse la place au coordinateur d'intrigues, et l'acteur idiot à l'auteur inquiet. Mais cet itinéraire est magnifique, qui va de l'acteur au créateur et conjugue le spectacle et la réflexion sur ses fins et moyens, qui met en scène le spectateur et donne en spectacle le metteur en scène lui-même : qui noue, comme jamais encore, les vertiges du comique aux gouffres du tragique. Car



Jerry-Ringo-Lewis

cette fois encore chez Lewis la frontière est vagabonde entre la logique du rêve et celle du spectacle : à trois reprises, quand le peintre et sa femme entrent dans leur bureau et sont surpris par une foule qui se tenait silencieuse, tapie dans le noir, et qui les assaille de ses cris et de sa cohue dès que s'allume la lumière ; quand le cow-boy croise un interminable défilé de mannequins peu vêtus ; quand l'ascenseur dégorge une autre foule, ce sont, comme de brutales résurgences d'un passé enfoui, les griffes du rêve et de la folie qui saisissent un instant Jerry Lewis. — Jean-Louis COMOLLI.

La parole en question

KAZDY DEN ODVAHU (DU COURAGE POUR CHAQUE JOUR) Film tchécoslovaque de Evald Schorm. **Scénario :** Antonin Màsa. **Images :** Jan Curik. **Musique :** Jan Klusak. **Décors :** Jan Oliva. **Son :** Frantisek Sindelàr. **Montage :** Josef Dobrichovsky. **Interprétation :** Jan Kacer (Jarda Lucas), Jana Brejchovà (Vèra), Josef Abrhàm (Borek), Vlastimil Brodsky (Le rédacteur), Jirina Jiràskovà (Olina), Olga Scheinpflugovà (La logeuse), Vàclav Trégl (Le vieillard). **Production :** Studio de Barrandov, Prague, groupe Novotny-Kubala., 1964. **Distribution :** Studio 43. **Durée :** 1 h 30 mn.

Du héros inventé par Schorm, on peut dire qu'il n'est pas communicatif. Sa révolte même lui pèse, comme s'il se révoltait contre elle. Et quand il intervient, c'est sous l'effet d'une impatience qui a la forme de son double. Ainsi, lorsqu'il s'insurge contre le couple de logeurs. « Ces gens-là nous empêchent de vivre ». Ce reproche a un goût amer. C'est une excuse, un faux-fuyant. Devant la jeune femme, devant soi, il est seul. C'est pourquoi il se tait. Maïakovski, lui, parla jusqu'au bout, rachetant tous ses silences par la syllabe énigmatique de sa mort.

Mais Schorm, le cinéaste ?

Il manipule son héros au gré d'une double violence : celle de la pitié, et celle de la fantaisie. Quand on refuse une voix aux gens, il faut bien leur prêter la sienne. Mais ce n'est pas créer (si créer revient à produire des être libres) : c'est se représenter sur le mode mineur.

Schorm regarde cet homme au moment, difficile à capter, où la blessure se transforme en défaite, la solitude en haine ; où la conscience reflue avec un goût de sel. De ces vieux grotesques, qui meurent, ou de ces jeunes, emportés, que choisir ? Un temps, Jarda se maintient dans la zone tempérée du jeu, compagne aimable, amis troubles, puis c'est l'exil, cette usine, non-sens énorme, où la vie s'arrête, et le film. C'est pour cet homme, victime, qu'il faut prier, et Schorm, esprit religieux, prie, demandant comme une grâce, par deux fois, du courage pour chaque jour.

Cette œuvre veut témoigner, et c'est ce désir, si émouvant, qui la fait être. Schorm a un sens aigu de la communauté humaine. Ce qu'il dit, seulement, c'est que cette communauté s'est désagrégée, qu'elle n'existe plus. Il n'y a plus que des errants, seuls comme au premier jour, qui voient passer l'Histoire sur les grands chemins, sans avoir plus conscience de la faire. Le chemin de croix de Jarda — lui ramené enfin à ce bloc d'acier suspendu où il s'affaisse — ne rachète rien, ni personne. Le monde autour de lui roule dans l'indifférence. Ce malheur est inutile ; cette douleur est sourde.

Echec de la société socialiste ? Eveil mauvais d'une longue illusion ? Schorm ne se prononce pas. Il se maintient au niveau du procès-verbal, dans la zone de la passion individuelle, qui s'éprouve coupée de tout. Et s'il laisse une porte ouverte à l'espoir, ce n'est

pas au nom d'une analyse ou d'un pari politiques. C'est au nom de l'amour naïf et de la transcendance. Son domaine est métaphysique. Il est le frère moderne de Kafka.

Déplacé, il l'est, comme son héros, et dans son œuvre même. On sent, à chaque instant, chez lui, ce scrupule à parler, cette conscience profonde de l'imposture et du malentendu qu'est, en définitive, tout discours ; ce goût terrible pour le silence, qui est la fascination de la mort.

D'où le style indécis de la mise en scène, qui ne s'accommode ni de la description, ni de la fable, ni de la marche, ni de la danse, en même temps fascinée, rebutée par les deux. D'où aussi l'allure des personnages, qui constamment donnent l'impression d'en faire trop et pas assez, de se retenir et de s'ébattre. (Ainsi, entre cent détails, le rire de la jeune femme, sur lequel, sans raisons, Schorm insiste.)

Ce film manifeste l'ambiguïté fondamentale qui le mine et le constitue. Ford, Mizoguchi, Renoir (et Bresson, pas si éloigné d'eux, quoi qu'il dise), c'est beau, mais c'est autre chose. Le nouveau cinéma parle, et parlant, ce qu'il découvre c'est le langage : sa contingence et sa nécessité. Il est une voix de ce temps, la parole du monde cassé. Il met le cinéma en question. Et la critique. Jusqu'où ?

C'est à lui de répondre. En se faisant.

Jacques LEVY.

L'imposture par elle-même

LE DEUXIEME SOUFFLE Film français de Jean-Pierre Melville. **Scénario** : Jean-Pierre Melville et José Giovanni d'après le roman de ce dernier. **Images** : Marcel Combes. **Musique** : Bernard Gérard. **Décors** : Jean-Jacques Fabre. **Son** : Jacques Gallois. **Montage** : Michel Bohème. **Interprétation** : Lino Ventura (Gu), Paul Meurisse (Blot), Raymond Pellegrin (Paul Ricci), Christine Fabrega (Manouche), Paul Frankeur (Fardiano), Marcel Bozzuffi (Jo Ricci). **Dir. de prod.** : Alain Quéffélean. **Production** : Les Productions Montaigne, 1966. **Distribution** : Prodis. **Durée** : 2 h 50 mn.

Je ne crois pas qu'il y ait de grande œuvre qui n'inclue dans son principe même l'ombre, au moins, d'une corne de taureau — pour reprendre Leiris. Et il en existe même qui, bien que mineures, du seul fait qu'on y discerne fût-ce l'ombre de cette ombre, participent, si peu que ce soit, de cette beauté que sécrète toujours la chose risquée.

Or le risque est bien la chose dont sont le plus dépourvus les films de Melville, tous soigneusement calculés sur la base de ce principe : que dois-je faire ou ne pas faire pour plaire au plus vite ? Question de martingale. Mais, minute de vérité mise à part, il faut dire que la vérité tout court, sous quelque forme qu'on la présente, de la plus abrupte à la plus baroque, de la plus glaciale à la plus incandescente, la vérité : voilà bien la chose au monde qu'il est le plus dangereux de rendre, ou de rejoindre, la chose aussi qu'il est le plus difficile de faire accepter — tout au moins à un premier stade — au public.

Là même réside le risque des « originaux » et le confort des « copies conformes » — si l'on entend par « copies » le rendu sans danger de vérités adultérées par la convention, ou la non moins confortable reprise, sous une forme dégradée, de thèmes ou de styles antérieurs qui, sous la patte de leur inventeur, eurent leur nécessité — leur âme — mais auxquelles on se contente d'emprunter les signes extérieurs de l'authenticité.

Ici, dans ce « Deuxième souffle », nous avons, entre autres choses, une certaine idée reçue de la violence, qu'un certain nombre de signes empruntés à Becker ou au cinéma américain ont pour but de cautionner plus un certain nombre d'autres idées reçues, dont l'inévitable et inénarrable cliché dit de l' « amitié virile », qui nous est ici asséné à grand renfort de claques dans le dos, larmes aux yeux et embrassades.

Son rôle est important : c'est la caution « tendresse », « humanité », « fraternité », destinée à faire passer en douceur la violence melvillienne au cas où celle-ci conserverait encore (sait-on jamais, la vérité a la vie dure) ne fût-ce qu'un semblant d'authenticité.

Ainsi Melville joue-t-il successivement des signes extérieurs (les apparences, oui, mais aussi les signes empruntés à l'extérieur) de l'originalité, de l'audace, de la violence, etc., bref, fond et forme : les signes extérieurs du cinéma. Autrement dit, tout le film est constitué d'une suite de demi-mesures (une de chaque ingrédient) agencées de façon telle que chacune doit pouvoir servir, suivant les cas, de relais, de substitut ou de caution à chaque autre. En somme, il s'agit d'aller toujours assez loin pour chatouiller sentimentalement ou intellectuellement le spectateur, jamais assez pour lui faire éprouver, dans l'un ou l'autre domaine, quelque chose qui ressemblerait à une véritable émotion ou à une véritable prise de conscience (indépendamment de ce qu'aurait pu être la nature de celles-ci). De quelque point de vue qu'on se place, on ne sort jamais de l'entre-deux eaux troubles de l'injuste milieu. Le même principe qui constitue le film est évidemment utilisable pour sa défense et illustration. Ainsi, s'agissant par exemple de cette fameuse « amitié virile » entre durs, il semble bien que sur ce terrain Melville — tout de même pas fou — ne se risque pas à en défendre jusqu'au bout l'authenticité (une Albertine Sarrazin, par exemple, lors d'une interview, régla naguère son compte à ce mythe — ce sont choses dont il faut tenir compte). Là-dessus, donc, décrochant à temps, Melville de se replier sur une position préparée à l'avance : celle, par exemple, du réalisme de son hold-up (l'enfance de l'art que de trouver dans n'importe quel hold-up un minimum de détails communs avec n'importe quel autre hold-up imaginaire ou non). Ensuite (brochant sur le tout), on revendiquera, à tout hasard, pour colmater les brèches éventuelles, le droit de l'Artiste à Styliser, ou à Recréer, bref : tous les droits.

Mais, puisque j'ai dit « calcul » (et sous-entendu « calcul » là où je ne le disais pas), il ne sera pas mauvais que j'apporte là-dessus un éclaircissement supplémentaire. Je prends celui-ci dans une interview publiée par le « Journal du Dimanche » du 4 décembre 1966. Melville par lui-même : « Je ne me casserai plus la figure parce que j'ai fait une **liste** de ce qu'il ne faut pas faire au cinéma... Je n'aurai plus que des succès. Et puis plus rien ne peut plus m'arriver. A côté de la bataille du « Deuxième souffle », la guerre m'apparaît comme une plaisanterie. »

D'autant plus précieuse cette phrase qu'elle ne se borne pas à révéler la genèse de l'art melvillien, mais définit aussi, négativement, la démarche de l'auteur véritable, qui se garde bien de rayer de ses tablettes tout ce qui pourrait faire des vagues, qui est toujours prêt à courir le risque de plaire ou de déplaire, parce qu'il n'arrête pas de se payer, royalement, le risque d'étonner, et de payer aux autres, démocratiquement, le risque de l'étonnement. Mais s'il en est qui refusent le risque, qui (et de quel droit ?) peut les juger ? Personne. A condition toutefois qu'ils ne cherchent pas à se faire passer pour ce qu'ils ne sont pas. Quand Gérard Oury joue, cartes sur table, le joker du rire à tout prix, non seulement il s'assure le succès mais l'honnêteté même de son propos ne peut que vous laisser séduits ou désarmés... Ce n'est point à dire qu'il a fait là chef-d'œuvre : simplement le produit, exact et sans bavures, d'une certaine forme de talent.

« Le Deuxième souffle », au contraire, est une grande vadrouille malhonnête et ratée.

Que les spectateurs tombent dans le piège ainsi tendu, là n'est pas le scandale, car c'est le propre de l'imposture que de savoir tendre assez bien ses pièges pour faire illusion, l'espace au moins de quelques saisons — et, là comme ailleurs, on vérifie toujours que, plus l'imposture est grosse, plus elle a de chances de séduire. Donc, le public tombe. Comme il tomberait sous l'hypnose d'un fakir douteux qui camouflerait l'impuissance de son magnétisme derrière des passes au chloroforme.

Heureusement, le principe même du film (toucher au plus vite et au plus facile) est garant de son inocuité : il

ne peut qu'effleurer. On l'a vite et facilement ingéré. On l'aura vite et facilement éliminé. L'hypnose (chloroforme ou pas), on s'en remet vite, comme nous l'enseigne Duzan Makavejev dans « L'Homme n'est pas un oiseau ».
Le scandale et le danger sont ailleurs : chez les critiques. Dans le fait qu'ils aient tous marché, suivi... mais non — que dis-je ? — ils ont — pour une fois — marché en tête ! Les premiers, ils sont tombés, comme ils tombent (presque tous) dans tous les panneaux (de « La Vie de château » aux « Diamants de la nuit ») que leur tendent le premier innocent ou le premier truqueur venu, et il n'est pas étonnant que, toujours prêts à admirer les copies, ils méprisent ou méconnaissent si souvent les originaux.
Peut-être était-ce là donner beaucoup de place à ce « Deuxième souffle » pour, en fait, l'analyser bien peu. Mais 1°) puisque tant est qu'on parle beaucoup du film, mieux valait s'attaquer au cas qu'il représente, et 2°) si je n'ai pas donné ici ce qu'on pourrait, en d'autres circonstances, attendre d'un compte rendu, c'est que, s'il est vrai que « celui qui se jette par la fenêtre n'a de compte à rendre à personne », comme le dit un jour Godard, il est non moins vrai que personne n'a de compte à rendre, face à celui qui cherche à vous faire prendre le rez-de-chaussée pour le premier étage. — Michel DELAHAYE.

Grand Klein et petit Klein

QUI ETES-VOUS POLLY MAGGOO ? Film français de William Klein. **Scénario :** William Klein. **Images :** Jean Boffety. **Musique :** Michel Legrand. **Décors :** Bernard Evein. **Son :** Antoine Bonfanti. **Montage :** Anne-Marie Cottet. **Interprétation :** Dorothy McGowan (Polly Maggoo), Jean Rochefort (Grégoire), Sami Frey (Le Prince), Philippe Noiret (Jean-Jacques), Grayson Hall (Miss Maxwell). **Dir. de prod. :** Serge Lebeau. **Production :** Delpire Production, 1965. **Distribution :** Rank. **Durée :** 1 h 40 mn.

Au milieu de la vague actuelle des films précieux, ridicules et déliquescents, voici « Polly Maggoo ». Sauf que Klein, rusé, prend la déliquescence pour objet, et pour moyen un va-et-vient polymorphe du cinéma-vérité au ciné-fiction et au ciné-feuilleton. Vous avez compris : Polly est un film à degrés, et des degrés, il y en a par échelles entières, et, bien sûr, il n'est rien que vous puissiez dire contre le film que celui-ci ne soit fait pour récupérer et vous renvoyer immédiatement par la figure. Le plus drôle, c'est qu'en un sens c'est vrai, mais au terme d'un processus non prévu au tableau. Car, en fait, le délicat échafaudage, trop — ou trop peu — intelligent pour ses ambitions, ne tient pas longtemps le poids et se ramasse en beauté. J'ai dit : « En beauté. » Car j'aime le son de ce patatras et l'allure de ce fatras (qui prouve bien que le film, de toute façon, était trop polly — elle est d'ailleurs charmante — pour être au net), et, du coup, pour un fatras, celui-là est très intelligent. Surprenant, aussi, car, à partir du moment où vous n'en attendez plus rien, vous y découvrez, au fur et à mesure des fouilles, des perles, des choses, des ors épars et des ouilleries diverses — dont les plus précieuses concernent la télévisologie appliquée. En somme, face à ce fatras que l'auteur n'a pu organiser, c'est à vous de calculer la juste mesure des distances que l'auteur n'a pas su prendre. Faute de quoi, que vous prisiez ou méprisiez par trop ce film, cela revient, effectivement, à vous faire posséder par lui. D'où l'effet boomerang — que l'auteur avait bien voulu, mais pas du tout prévu de cette façon. Il faut donc reconnaître un charme très spécial à cette fatrasie, charme si totalement absent des « Morgan » et autres « Modesty », englués dans leurs précautionnismes abjects. Car, pour me résumer, « Polly » a au moins les mérites suivants — et je ne sors pas de là : 1° il est mal calculé ; 2° il est fait d'excès ; 3° il fait au moins son possible pour jeter un regard sur un certain monde moderne ; 4° il donne de ce certain monde (modistes, tévéistes, salonistes divers) une idée lamentable, résultat éminemment positif. Je continue de regretter l'utilisation déformante des objectifs à Klein qui nous donnent à croire qu'il a filmé miss Maggoo à travers les lunettes de Mister, mais cela aussi fait peut-être partie du jeu : faut s'y résigner. — Michel DELAHAYE.

TORN CURTAIN (LE RIDEAU DECHIRE) **Production :** Kevin Brownlow, Andrew Film américain en technicolor de Alfred Hitchcock. **Scénario :** Brian Moore. **Images :** John F. Warren. **Caméraman :** Leonard South. **Musique :** John Addison. **Décors :** Hein Heckroth, Frank Arrigo, George Milo. **Costumes :** pour Julie Andrews : Hal Saunders. **Son :** Waldon O Watson, William Russell. **Assistante de Hitchcock :** Peggy Robertson. **Assistant réalisateur :** Donald Baer. **Montage :** Bud Hoffman. **Interprétation :** Paul Newman (Michael Armstrong), Julie Andrews (Sarah Sherman), Lila Kedrova (Comtesse Kuchinska), Hansjoerg Felmy (Heinrich Gerhard), Tamara Toumanova (La danseuse étoile), Ludwig Donath (Le Professeur Lindt), Wolfgang Kieling (Gromek), Gunter Strack (Le Professeur Manfred), David Opatoshu (Jacobi), Gisela Fischer (Dr Koska), Peter Bourne (Le Professeur Hengstrom), Mort Mills (Le Fermier), Carolyn Conwell (La femme du fermier), Erik Hoiland (L'employé de l'hôtel), Peter Lorr (Le chauffeur de taxi), Alfred Hitchcock (Assis dans le hall de l'hôtel à Stockholm, un bébé sur les genoux). **Directeur prod. :** Jack Corrick. **Production :** Alfred Hitchcock, 1966. **Distribution :** Universal. **Durée :** 2 h.

Musiques de films

Il n'existe pas encore de catalogue discographique exhaustif des bandes sonores originales des films, et s'il est relativement aisé à l'amateur de musique de film de trouver en France, sous forme au moins de disques 45 t, la plupart des bandes sonores originales des films français, il reste très difficile de se procurer les musiques des films américains. Non seulement les œuvres de musiciens déjà célèbres ou les bandes sonores de films à succès, comme la musique d'Henry Mancini pour le « Hatari ! » d'Howard Hawks, mais aussi celles de compositeurs moins connus en France, tel Nelson Riddle, dont le chef-d'œuvre est sans doute la musique du « Lolita » de Stanley Kubrick, et qui fut l'arrangeur de Frank Sinatra, de Nat King Cole et d'Ella Fitzgerald. Le nom de Neal Hefti est également familier surtout aux amateurs de jazz : il a été l'arrangeur du grand orchestre de Count Basie (« Atomic Mister Basie », « Basie Plays Hefti ») mais on peut entendre aussi de lui de très belles musiques de film, comme celle du western de Ralph Nelson récemment sorti en France : « Duel at Diablo », ou celle du film de Richard Quine toujours inédit : « Synanon », ainsi que la musique de la célèbre série TV américaine : « Batman ». Quincy Jones, lui aussi l'un des plus importants jazzmen américains, a composé peu de musiques de films : celles de « Mirage » d'Eward Dmytryck, et de « The Slender Thread », de Sidney Pollack, sorti l'an dernier sous le titre « Trente minutes de sursis ». C'est au contraire aux cinéphiles qu'est familier le nom de Satyajit Ray, qui compose, quand il ne la confie pas à Ravi Shankar, la musique de ses propres films, et parfois de ceux des autres, comme celle du très beau film de James Ivory (encore inédit en France): « Shakespeare Wallah ». Tous ces disques sont en vente ou peuvent être commandés à « Lido Musique », passage du Lido, Champs-Elysées, Paris-8°.

Nelson Riddle : Lolita : M.G.M. 148
Neal Hefti : Duel at Diablo : United Artists 4139
Batman : R.C.A. 3573 ; Synanon : Liberty LRP 3413
Quincy Jones : The Slender Thread : Mercury MG 21070
Satyajit Ray : Shakespeare Wallah : Epic FLM 13110

6 films français

Brigitte et Brigitte. Film de Luc Moullet. Voir « Contingent 66 1/A (Delahaye), nº 178, p. 62, « Notre Alpin quotidien » (Narboni), nº 180, p. 58 et critique dans un prochain numéro.

Commissaire San Antonio (Sale temps pour les mouches). Film de Guy Lefranc, avec Gérard Barray, Jean Richard, Patricia Viterbo, Paul Préboist, Philippe Clay. — De même que les chefs-d'œuvre du roman fondés sur les pouvoirs du langage (« Ulysse », « La recherche... », « L'Affreux pastis de la rue des Merles ») ne se peuvent sans mal ni dépréciation transposer à l'écran, de même la geste de Frédéric Dard, riche en calembours vertigineux, aspérités sonores, délires phoniques, maelström de lieux communs dévoyés vers le grivois ne peut-elle que tout perdre en échangeant Gérard Barray contre son commissaire et Jean Richard contre son boucher-poète. Victime des séductions faciles de l'analogie, Guy Lefranc, et cela n'étonne pas, renchérit dans le laid, le vulgaire, le répugnant et le sordide pour tenter de trouver un équivalent — une « correspondance » — aux éructations et gargouillis bérurien — sans comprendre précisément que ce sont là expressions extrêmement raffinées, absconses, intellectualisées d'un baroquisme étincelant, d'une préciosité qui n'a rien à envier à celle des lettristes d'il y a dix ans. Frédéric Dard n'a même pas l'excuse de l'incompétence : cinéphile, cinéaste même (« Une gueule comme la mienne »), scénariste, il aurait dû savoir qu'il fallait à San-A non Lefranc mais (peut-être) Chabrol. — J.-L. C.

La Grande Vadrouille. Film en scope et couleur de Gérard Oury, avec Bourvil, Louis De Funès, Terry-Thomas, Andréa Parisy. — Probablement le film le plus fauché et le plus minable de l'année. Il faut être bien naïf pour croire qu'il a coûté un milliard et demi d'anciens francs. Le sujet démarque une bande dessinée pour enfants, « Les Mousquetaires du maquis ». Gags aussi vieux que Nabuchodonosor, téléphonés un quart d'heure à l'avance, Teutons très cons, trognes rubicondes. Marijac avait pour excuse de sortir son « comic » (dans « Coq Hardi ») peu après la Libération, alors que Paris sentait encore le roussi. Mais vingt ans après, quelle est l'excuse d'Oury ? Et l'excuse de la critique, déculottée à l'unisson pour saluer bien bas cette consternante farce rétrograde ? — M.M.

Monsieur le Président Directeur Général. Film en scope et couleur de Jean Girault, avec Jacqueline Maillan, Claude Rich, Pierre Mondy, Christian Marin. — Quatre vice-présidents d'une grande société européenne sont réunis dans la maison de campagne du plus malin, pour concourir à la présidence. Claude Rich, déguisé en assassin de la pleine lune, ajoute une pointe de piquant à ce terne week-end. Girault et Vilfrid n'en finissent plus de piller (mal) Labiche et Feydeau. Quand on sait que le sexe est représenté par Jacqueline Maillan, on devine ici un brin de subversion. — M.M.

Le Père Noël a les yeux bleus. — Film de Jean Eustache. Voir petit journal nº 177, p. 11 (Bontemps), « De l'autre côté » (Godet). Critique dans un prochain numéro.

Le Roi de cœur. — Film en couleur de Philippe de Broca, avec Jean-Claude Brialy, Geneviève Bujold, Alan Bates, Pierre Brasseur, Micheline Presle. — Mi-sincère, mi-roublard, mais jamais assez audacieux pour choisir l'une ou l'autre option, tente de concilier les prudences commerciales qui firent le succès de « L'Homme de Rio », et les ambitions plus hautes du de Broca d'antan : recherche d'un ton doux-amer, d'une poésie mélancolique et fragile... D'où le choix d'un sujet à « message » : les fous ne sont pas ceux qu'on croit, les gens sont méchants, la vérité appartient aux simples, etc. Simpliste, certes, mais de ceux dont on dit, quand l'œuvre porte, qu'il s'agit de parabole, fable ou métaphore. Force est donc d'imputer l'échec du film à la seule mise en scène de de Broca. Lourdes retombées dans les essais d'envol poétique, faiblesse dans la mise en place des situations à visée comique, primarisme dans l'utilisation des clichés sur les fous, les Anglais, les Allemands. La distribution dans l'ensemble (Geneviève Bujold surtout, plus proche d'une « amoureuse » de Peynet que d'Ophélie ou d'un personnage carrollien) n'arrange pas les choses. — J. N.

8 films américains

A Fine Madness (L'Homme à la tête fêlée). Film en scope et couleur de Irvin Kershner, avec Sean Connery, Joanne Woodward, Jean Seberg, Patrick O'Neal, Werner Peters. — Asséné toutes les deux minutes, et avec le même sérieux imperturbable que celui de Katharine Hepburn — qui, elle, était folle — dans « Suddenly Last Summer », le mot « poésie » s'avère — confirmant ce qu'en avait dit Jean Pierre Faye — le plus laid des mots. Donc Sean Connery, créateur « bloqué », laveur de moquette par ailleurs, s'agite, hurle, s'ébroue, et bouleverse le petit monde qui l'entoure. La mise en scène se veut frénétique, exacerbée, outrancière, délirante, mais Kershner n'est ni Kazan, ni Penn... Reste donc le revers de la médaille : la guignolade, le grotesque, la laideur constante. Reste aussi le document que constitue le film quand on sait de quelle réputation jouit aujourd'hui Kershner auprès des intellectuels américains. — J. N.

The Appaloosa (L'Homme de la Sierra). Film en scope et couleur de Sidney J. Furie, avec Marlon Brando, Anjanette Comer, John Saxon, Emilio Fernandez, Frank Silvera. — Sidney Furie applique au western les partis pris esthétiques amusants de « The Ipcress File ». Amusants alors, car il était légitime de souligner la vanité de l'entreprise par celle, exacerbée, du style. Mais ici, l'amusement cède vite la place à l'irritation, car derrière ce que Furie daigne nous montrer, il y a ce qu'il nous cache : un « gringo » essayant de faire violence à sa nonchalance naturelle pour mettre un peu d'ordre dans la pagaïe qui l'environne (génialement interprété, il va sans dire, par Marlon Brando), une femme qu'il ne pourra aimer qu'après s'être battu, son cheval, son pays, etc., bref, un western comme on n'en voit plus beaucoup. La gravité de ce qui est devant la caméra (et qui tient pour une large part à Brando) méritait donc d'être servi — de l'autre côté de celle-ci — par un autre Brando (celui de « One Eyed Jacks ») plutôt que par le sous-Leone qu'est devenu ici Furie. Sous-Leone, car les prouesses techniques (plus gratuites, mais aussi plus étourdissantes) de l'Italien sont autorisées par l'objectif qu'il se fixe, guère différent, somme toute, de celui de « The Ipcress File ». Nous restons donc sur notre faim : condamnés à n'être — derrière le trou de serrure des cadrages, garants sans doute, en Amérique, de l'ambition « artistique » du film — que les voyeurs de la réalité forte et belle qu'il faut tout de même savoir gré à Brando et Furie de nous laisser parfois **entrevoir.** — J. B.

Hawaii (Hawaï). Film en scope et couleur de George Roy Hill, avec Julie Andrews, Max Von Sydow, Richard Harris, Malcolm Atterbury, Diane Sherry. — Pour ceux que fascinait (à juste titre) le dernier plan de « The World of Henry Orient », ce pensum de plus de trois heures est une triste déception.

Mélangeant racisme et humanisme, colonialisme et religion, le film s'englue dans un redoutable sulpicianisme qui explique peut-être pourquoi Zinnemann, après avoir travaillé pendant quatre ans à la préparation du film, a tout plaqué. Seul le travail de la seconde équipe de Talmadge présente un quelconque intérêt. Malgré la présence de ses deux fils, Von Sydow est aussi égaré que dans « The Reward », perdu entre Julie Andrews dont le seul lyric est bien court et Richard Harris aussi hilarant que dans « La Bible ». — P. B.

Incubus (Incubus). Film de Leslie Stevens, avec Allyson Ames, William Shatner, Milos Milos. — Voir « Pourquoi Incubus » (Leslie Stevens), nº 182, p. 59. — Le père Sinistrari est formel : « Les incubes n'ont aucune peur des exorcismes, aucune vénération pour les objets sacrés à l'approche desquels ils ne manifestent pas même de frayeur. » (« De la démonialité des animaux incubes et succubes », p. 20.) — Le film de Leslie Stevens n'a donc qu'une faible valeur documentaire. Or c'est par là justement qu'il aurait pu être réellement neuf et attachant. Il reste donc deux films en un — où rien ne subsiste des charmes de « Private Property » — une parabole et un film d'horreur, également ratés. Soit que la caméra semble se désolidariser de ce qu'elle montre, soit qu'elle colle aux choses d'indécente manière. Tout se passe comme si Stevens avait constamment cherché la position idéale, sans jamais la trouver. Il en résulte que les beautés éparses du film desservent l'ensemble et que le film est beaucoup moins que la somme de ses beautés. Enfin, il y a peut-être ce trait, commun à tout film qui traite de l'Inconnaissable ou de l'Etrange : le triomphe final des forces de la lumière ne vient que de notre impuissance à imaginer convenablement l'ombre. — S. D.

The Plainsman (Les Fusils du Far West). Film en couleur de David Lowell Rich, avec Don Murray, Guy Stockwell, Abby Dalton, Henry Silva, Ed Binns. — Pauvre et triste remake du chef-d'œuvre de De Mille. Les seules séquences passables sont celles qui démarquent plan par plan celui-ci et toutes les innovations de script (la victoire finale de Hickock, notamment) sont lamentables. La distribution n'est qu'une suite d'erreurs. — P. B.

The Professionals (Les Professionnels). Film en scope et couleur de Richard Brooks. Voir critique dans un prochain numéro.

Walk Don't Run (Rien ne sert de courir). Film en couleur de Charles Walters, avec Cary Grant, Samantha Eggar, Jim Hutton. — Remake de « The More the Merrier » (1942) de George Stevens. Cary Grant succède à Charles Coburn, Samantha Eggar à Jean Arthur et Jim Hutton à Joel McCrea. Moins à l'aise qu'à la Metro, Walters ne retrouve que par instant son ironie d'autrefois, mais l'astuce de la direction d'acteurs et l'efficacité de certains gags rappellent heureusement tout un vieux système de production et la tradition de la comédie américaine. La seule présence de Cary Grant vaut le dérangement, ne serait-ce que pour sa façon de porter la casquette et le short olympique. — P. B.

Way Way Out (Tiens bon la rampe Jerry). Film en scope et couleur de Gordon Douglas, avec Jerry Lewis, Connie Stevens, Anita Ekberg, Robert Morley, Dick Shawn. — Envoyé sur la lune avec une jolie cosmonaute, Jerry éprouve les plus grandes peines à transformer son mariage blanc en mariage tout court. Même la concurrence partouzarde d'un couple soviétique n'empêche pas ce pénible vaudeville de ressembler aux comédies pour impuissants et vieilles filles qu'illustra Doris Day. Bavardages pas drôles, décors très laids, absence de moyens : si Lewis cherche à prouver, comme dans « Boeing-Boeing », son aptitude à camper des personnages « normaux », la performance débouche sur un masochisme abusif. — M. M.

5 films italiens

Amore primitivo (Amour primitif). Film en scope et couleur de Luigi Scattini, avec Jayne Mansfield, Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Mickey Hargitay, Lucia Modogno. — Comme il existe les mots-valises, il faut aujourd'hui tenir compte des films-valises. Celui-ci est le peu homogène résultat d'une combinaison des plus douteuses : un documentaire style « Continent Perdu », Jayne Mansfield qui passait à Rome en rupture de contrat et l'inévitable présence de ces crétins congénitaux du cinéma italien dont le nom m'échappe fort heureusement. Inutile de préciser que personne n'y trouvera son compte et que, faute de s'appeler Dodgson, la valise de ce pelliculeux ressemble bigrement à un fourre-tout. — M. C.

I Coltelli del Vendicatori (Duel au couteau). Film en scope et couleur de John Old (Mario Bava), avec Cameron Mitchell, Fausto Tozzi, Jack Stuart — Sous son pseudo de service, Bava tel qu'en lui-même... Le scénario est tellement nul que passé la première bobine, Bava ne tente même plus de l'illustrer mais en revanche s'enlise dans une pure « recherche de style ». Il se concentre uniquement sur les éclairages, encore plus paroxystiques que dans le dernier épisode des « Trois Visages » et sur la violence, purement gratuite et outrageusement fétichiste. Finalement, assez curieux. — P. B.

Madamigella di Maupin (Le Chevalier de Maupin). Film en couleur de Mauro Bolognini, avec Catherine Spaak, Robert Hossein, Tomas Milian, Mikaela, Angel Alvarez. Voir « Lettre d'Italie » (Bontemps) nº 176, petit journal, p. 11. Compte rendu de San-Sebastian (Caen) nº 182, petit journal, p. 9. — Bolognini nous décevra toujours. Il n'ose pas aller au bout de ses audaces. Puisque Théophile Gautier servait ici de prétexte à montrer Robert Hossein embrassant un garçon, il ne fallait pas choisir Catherine Spaak (bien qu'elle constitue le seul attrait du film) pour incarner la chevalière. On ne croit pas une seconde à son androgynie, et la délicieuse méprise qui la fait prendre pour un homme est aussi peu vraisemblable qu'un aparté de théâtre. Résultat, le conte libertin se traîne lamentablement. Et les images sont tellement tramées, diffusées en brouillard (« poésie » oblige), qu'on ne voit plus rien sur l'écran. Ce n'est pas une perte. — M. M.

Le Spie amano i fiori (Des fleurs pour un espion). Film en couleur de Umberto Lenzi, avec Roger Browne, Emma Danieli, Yoko Tani. — Profitant d'une intrigue inepte tendant à faire passer l'amitié pour une des ruses de l'espionnage, le film déplace avec une désinvolture appliquée son héros de Londres à Genève et Athènes pour permettre la constitution d'un assez disgracieux album de photos. A noter une tentative désespérée pour égayer la chose par quelques notations, à tout hasard, antichinoises. En bref un bouquet fort peu décoratif et bien mal odorant. — A. J.

L'Uomo della pistola d'oro (Le Colt de McGregor). Film en scope et couleur de Alfonso Balcazar, avec Carl Mohner, Gloria Milland, Fernando Sancho. — Faux western américain où un faux shérif combat son faux adjoint à propos de spéculations immobilières. Cela ressemble à quelque chose de vrai, à du Zinnemann par exemple. Ce colt d'or ne brille guère, hélas. — J.-P. B.

4 films anglais

Billy Liar (Billy Le Menteur). Film en scope et couleur de John Schlesinger, avec Julie Christie, Tom Courtenay. — La vie rêvée d'un « asocial » mythomane, employé de pompes funèbres dans le réel, et dictateur dans les songes. Ce velléitaire, qui descend mentalement ses contradicteurs d'une rafale de mitraillette, pourrait retourner son arme contre lui-même. Aussi faux que « Morgan », mais avec une prétention au « réalisme » encore plus grande. Gratuit et désuet. — M. M.

Darling (Darling). Film de John Schlesinger, avec Laurence Harvey, Julie Christie, Dirk Bogarde. — Plus ennuyeux déjà que le fameux univers victorien qu'il aurait — paraît-il — à cœur de balayer, le « jeune » cinéma anglais est en train d'installer le pire des conformismes. « Darling » en est, en quelque sorte, le chef-d'œuvre. Les ingrédients sont déjà aussi conventionnels que les vieilles dames, tasses de thé et pelouses de jadis : photographes de mode, cover-girls, partouzes... Cinéma prétentieux, snob et chichiteux, cinéma déjà ridé d' « aigris young men », prêt à rejoindre les herbiers du septième art, où les numéros de cabaret veulent se faire passer pour de la critique sociale et les coups d'œil torves pour du voyeurisme. Quelque chose de sympathique et de frileux passe dans le plan quand Dirk Bogarde y hasarde sa silhouette fatiguée. Il va sans dire que Darling lui préfère vite — les choses sont dans l'ordre — l'insupportable Laurence Harvey, et finira par épouser le préposé aux signes extérieurs de la mondanité, prêt-à-porter des cinéastes en mal d'invention : José-Luis de Villalonga. Après Losey, espérons que Cortazar et Antonioni ne sont pas sortis trop « réduits » de l'aventure. — J. N.

Dracula Prince of Darkness (Dracula, Prince des Ténèbres). Film en couleur de Terence Fisher, avec Christopher Lee, Barbara Shelley, Andrew Keir, Suzanne Farmer, Francis Matthews. — A force de lire MMF, Terence Fisher est devenu cultivé et son Dracula opus 3 gagne en savoir-faire et références ce qu'il perd en spontanéité. Certains cadrages « évoquent » Dreyer, les acteurs sont dirigés avec plus de rigueur qu'à l'accoutumée et le scope ajoute à l'ampleur de l'entreprise. Pour une fois le scénario ne manque pas d'innover avec bonheur : la résurrection de Dracula, la contagion vampirique en forme d'initiation sexuelle et l'évidente cruauté des chasseurs de **blutsauger** sont à porter au crédit d'une œuvre non dépourvue de charme. — M. C.

Triple Cross (Triple Cross). Film en couleur de Terence Young, avec Christopher Plummer, Romy Schneider, Yul Brynner, Gert Froebe, Trevor Howard. — Commencé à Jersey, où Eddie Chapman, roi du gang de la « gélignite », purge quinze ans de prison, le récit, cousu de gros fil, se poursuit en Allemagne, Angleterre, France, Espagne. Le jeu des espions, traîtres, contre-espions et agents se cherchant des doubles et triples crosses, s'y poursuit, prévisible jusque dans ses renversements, et bien monotone. De toute façon, l'histoire est si mal racontée qu'on ne sait jamais dans quel pays on est — chose gênante en temps de guerre. L'anglais, parlé jusque par les plus blonds et farouches SS, ajoute à l'embrouillamini. Comme toujours, Romy Schneider et Christopher Plummer sont bien. Côté espionnage, on est en droit de préférer « L'Affaire Cicéron » et même « Qui êtes-vous Monsieur Sorge ? », côté Chapman, la version cukorienne et sexuelle du rapport. — J. N.

2 films allemands

Der Letze Mohikaner (Le Dernier des Mohicans). Film en scope et couleur de Harald Reinl, avec Joachim Fuchsberger, Anthony Stephen, Karin Dor, Carl Lange, Dan Martin. — Assez bonne surprise de Harald Reinl qui, à force de ténacité et de simplicité, retrouve parfois un peu des qualités du western d'origine, contrairement à l'ensemble de ses confrères italo-ibériques. Cette nouvelle mouture de Cooper renouvelle intelligemment un sujet bien connu et, sans égaler (bien sûr) la version muette de Tourneur et Clarence Brown, se révèle très visible. La scène de la mort d'Uncas retrouve le sens mythique de l'épopée et les acteurs sont, dans l'ensemble, meilleurs que d'habitude. — P. B.

Um Null Uhr schrappt die Falle zu (Razzia au F.B.I.). Film de Harald Phillip, avec George Nader, Dominique Wilms, Horst Frank, Richard Münch. — Dans le Manhattan cher au Grand Syntagme vert, quelques gangsters marrons font danser la police locale en promenant de Rue en Avenue leur camion de nitroglycérine volé. Ce film devait sortir en France sous le titre, jugé sans doute moins populaire, de « Velouté à la nitro ». Cette soupe en tout cas est bien indigeste. — J.-P. B.

1 film canadien

Le Révolutionnaire. Film de Jean-Pierre Lefebvre. Voir « Les films à venir » (Bontemps) nº 180, p. 48, et critique dans un prochain numéro.

1 film hongrois

Szegénylegények (Les Sans-Espoir). Film de Miklos Jancso. Voir compte rendu de Cannes (Moullet), nº 179, p. 44 et critique dans un prochain numéro.

1 film polonais

Rekopis Znaleziony W Saragossie (Le Manuscrit trouvé à Saragosse). Film de Wojcieh Has. Voir critique dans un prochain numéro.

Ces notes ont été rédigées par Jean-Pierre Biesse, Jacques Bontemps, Patrick Brion, Michel Caen, Serge Daney, Albert Juross, Michel Mardore et Jean Narboni.

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 15 % ne se cumulent pas.**

Anciens numéros (sauf spéciaux) : **5 F - Anciens numéros spéciaux** (en voie d'épuisement) : **10 F.** Les anciens numéros des Cahiers du Cinéma sont en vente à nos bureaux (4, rue Chambiges, Paris-8ᵉ, ELY. 01-79), ainsi qu'à la LIBRAIRIE DU MINOTAURE (2, rue des Beaux-Arts, Paris-6ᵉ, ODE. 73-02). **Port :** Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés :** 1 à 5, 8 à 11, 17 à 39, 41, 43 à 71, 74, 75, 78 à 80, 87 à 93, 95, 97, 99, 103, 104, 123, 150/151. **Tables des matières :** Nos 1 à 50, **épuisée ;** Nos 51 à 100, **3 F ;** Nos 101 à 159, **à paraître.**

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 8, rue Marbeuf, Paris-8ᵉ, téléphone 359-01-79** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.

En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les librairies uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16 000 F - R.C. Seine, 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire nº 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19ᵉ - Le directeur de publication : Frank Tenot.

